Robert Schumann.

Eine Biographie

von

Wilhelm Joseph v. Wasielewski.

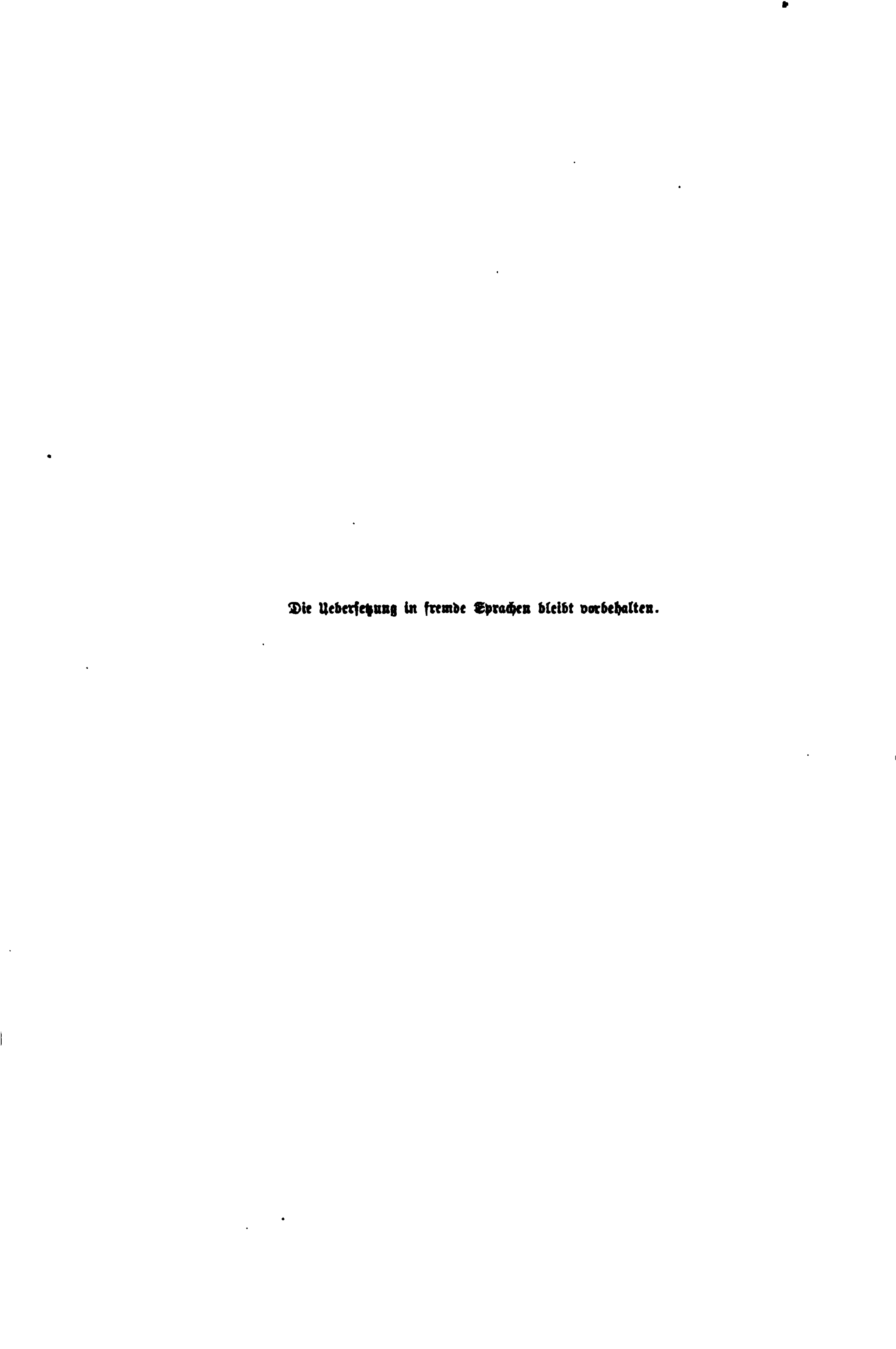
Dritte, wesentlich vermehrte Auflage.

Mit einer Porträtradirung.

Bonn,

Verlag von Emil Strauß.

1880.



Frau

Lilla Deichmann-Schaaffhausen

verehrungsvoll gewidmet.

Robert Schumann.



Eine Biographie **Robert Schumann's**, nicht eine erschöpfende kritische Analyse, noch eine umfassende ästhetische Würdigung seiner Werke sollen nachfolgende Blätter geben. Ich habe mich darauf beschränkt, nur diejenigen Compositionen des Meisters näher ins Auge zu fassen, welche wichtige und entscheidende Momente seines Entwickelungsganges bezeichnen, oder an sich einer besonderen Erklärung bedürfen. Außerdem sind die Kunstgattungen, in denen Schumann geschaffen, allgemeinen Betrachtungen unterworfen worden.

Die Thatsachen von R. Schumann's Leben festzustellen, ist in mehrfacher Hinsicht wünschenswerth. Bereits haben sich mancherlei ungenaue und unrichtige Nachrichten über den Lebensgang des Verewigten durch Wort und Schrift verbreitet. Darum schien eine möglichst unpartheiische Darstellung, gestützt auf sorgfältig geprüfte mündliche und urkundliche Berichte nothwendig, und zwar schon jetzt, damit die Berichtigung unwissentlich von mir begangener Irrthümer durch Zeitgenossen ermöglicht werde. Ich habe mich in dieser Darlegung aller Polemik enthalten; die Thatsachen werden für sich selbst Zeugniß geben. Dann auch schien eine Darstellung der künstlerischen Entwickelung gerade dieser bedeutungsvollen Persönlichkeit von allgemeinstem historisch-musikalischem Interesse; denn sie giebt das Bild eines Künstlerlebens in seinem Streben und Schaffen, wie es in seinen Grundzügen auch bei anderen Persönlichkeiten der Gegenwart wiederkehrt, und mit den neueren Richtungen und geistigen Bewegungen in der Musik in genauer Verbindung und Wechselwirkung steht. Und Robert Schumann ist ein so eigenartiges Naturell, daß seine

schöpferische Thätigkeit, zumal in ihrem Beginne, nur bei genauer Kenntniß seines Lebensganges und der mannichfachen Bedingungen desselben vollständig erfaßt und gerecht beurtheilt werden kann.

Unser Tondichter sagt selbst:[1] „Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann." — Und ferner: „Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Componisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat." — — Alles dies ist wohl auf Niemand besser anzuwenden, als auf ihn selbst.

Robert Schumann gehört nicht zu den Meistern, deren künstlerisches Schaffen eine Reihe von Gebilden in stetig aufsteigender Linie bezeichnet, die durchweg einen unmittelbaren und leicht zu erkennenden Genuß gewähren, — viele seiner Geistesprodukte sind nicht derart objectiv geworden und haben sich nicht so von seinem individuellen Dasein losgerungen und befreit, daß man zum innigeren Verständniß derselben der Kenntniß ihres Ursprunges entbehren könnte. Er gehört zu Jenen, die in vielen Fällen an die Erlebnisse unmittelbar anknüpfen und aus ihnen heraus Tongebilde schaffen; — und solche Schöpfungen, oft einen unlösbaren Bruch hinterlassend, können eben nur verstanden werden, wenn man über ihre Erscheinung hinaus und zurückgeht auf die Motive ihrer Entstehung und auf die besonderen Umstände, unter denen sie empfangen und gebildet wurden. Daher hört man einerseits so häufig bei einer großen Anzahl Schumannscher Compositionen über Mangel an Verständlichkeit, andererseits über Absicht und all' dergleichen mit der Betonung des Vorwurfes klagen, während man doch nur ein Naturell vor sich hat, das sich

1) S. R. Schumann's gesammelte Schriften (Leipzig bei Georg Wigand) Bd. 1 S. 87.

genau so giebt, wie es eben ist, und wie die eigenthümlichen Organisationsverhältnisse im Verein mit den Eindrücken des Lebens es gestaltet haben. Das objective Kunstwerk deutet zurück auf die subjective Art des schaffenden Künstlers, und diese lebenskenntlich vor Augen zu stellen, war die Aufgabe dieser Blätter. Sie mögen veranschaulichen, wie Schumann's Wege, in Kunst und Leben, und die von ihm auf denselben errichteten zahlreichen Denksteine nicht anders beschaffen sein konnten, als sie dem unbefangenen, vorurtheilsfreien Blick sich zeigen. Historische Treue, so weit der Mensch ihr überhaupt Genüge zu leisten vermag, war also der Accent, der am bestimmtesten betont werden mußte.

Ueber Anlaß und Berechtigung der von mir unternommenen Arbeit sei Folgendes gesagt: Durch den vom October 1850 bis Mai 1851, so wie vom October 1851 bis Juni 1852 fast täglich gepflogenen, mir unvergeßlichen Verkehr mit Robert Schumann in Düsseldorf, so wie durch die gesprächsweise von ihm selbst über sein früheres Leben und seine Werke empfangenen Mittheilungen besonders aufgefordert, faßte ich im Sommer 1853 den Entschluß, Eingehendes über des Meisters bisherige künstlerische Thätigkeit aufzuzeichnen. Dieser Entschluß gewann neue Nahrung, als mir auf meine brieflich ausgesprochene Bitte von R. Schumann bereitwilligst Material zur Ausführung meines Vorhabens anvertraut wurde. Es fand sich dieses Material in einem mir übersandten Hefte, welches außer einer eigenhändig von Schumann geführten Compositionsübersicht die werthvollsten Notizen über Jugend und Leben des Meisters bis zum Jahre 1834 enthielt. Eine Reihe von Blättern gab außerdem Aufschluß über mannichfache, theils ausgeführte, theils unausgeführt gebliebene Entwürfe. Je mehr ich aber über meinen Plan nachdachte, je weiter ich in Ausführung desselben vorschritt, desto klarer wurde mir, daß es unmöglich sei, gerade über eine Anzahl der vorhandenen Schumann'schen Werke Beachtenswerthes zu bieten, bevor man nicht Alles erfahren habe, was mit ihnen im Zusammenhange steht. Meine Arbeit, obwohl bis zu einem gewissen Grade gediehen, konnte

daher schließlich nirgend genügen. Indessen war sie nicht vergeblich, da sie mich das Rechte erkennen lehrte.

Als Anfangs August 1856 die Trauerkunde von dem Dahinscheiden Robert Schumann's durch Deutschland ging, faßte ich die Idee, zu welcher ich bereits vorher durch die eben mitgetheilten Erlebnisse und Erfahrungen entsprechende Anregung empfangen hatte, die gegenwärtige Lebensbeschreibung zu unternehmen. Sofort schritt ich zur Feststellung des erforderlichen Materials, die desfallsigen Forschungen nach allen mir bekannten und zugänglichen Seiten hin richtend. Zu meiner Genugthuung darf ich aussprechen, daß dieselben vom günstigsten Erfolg waren. Nicht allein über Schumann's Jugendleben wurden mir bei meiner zweimaligen Anwesenheit in Zwickau von den noch lebenden Zeugen seiner Kinderjahre werthvolle Aufschlüsse zu Theil, sondern auch über die späteren Lebensepochen fand ich erwünschte Gelegenheit, mich bei näheren Bekannten des Meisters zu orientiren, und so das Bild allmählig zu vervollständigen, welches ich von dem Verklärten in mir trug.

Außerdem gingen mir auf mein Ersuchen schriftliche Mittheilungen dankenswerthester Art über den ersten Leipziger und Heidelberger Aufenthalt Schumann's durch die Herren Obergerichtsrath Rosen in Detmold, Justizrath Semmel in Gera und Dr. jur. Töpken in Bremen, so wie von verschiedenen anderen Seiten zu.

Eine höchst wichtige Erwerbung machte ich endlich mit einer Menge Schumann'scher Briefe, deren Zahl sich bald bis auf nahe an 200 steigerte. Wohl weiß ich, daß damit die überhaupt von Schumann's Hand herrührenden Briefe keineswegs erschöpft sind; allein da der Zweck meines Unternehmens nicht darauf hinauslaufen sollte und konnte, die Schumann'schen Briefe in möglichster Vollständigkeit zusammenzustellen, so durfte ich mich mit Erwerbung derjenigen begnügen, die zur Erklärung gewisser Vorgänge in Schumann's Dasein, so wie zur Enthüllung seines reichen Seelenlebens erforderlich und ausreichend sind. Ich habe die größere Hälfte derselben theils dem Text einverleibt, wo es thunlich war, theils dem Schluß in

einem Anhange unter der Aufschrift: „Briefe vom Jahre 1833 bis 1854" beigefügt, und zwar möglichst unverändert und wortgetreu, sofern nicht Rücksicht auf noch lebende Personen oder unwichtiger Inhalt die Unterdrückung einzelner Stellen nothwendig oder wünschenswerth machte. Solche unterdrückte Stellen sind durch Striche erkennbar gemacht.

Die Herren Stephen Heller in Paris, Adolph Henselt in Petersburg und Hofkapellmeister Dr. F. Liszt in Weimar bedauerten, meinen Wünschen um Mittheilung Schumann'scher Briefe nicht willfahren zu können, da die in ihrem Besitz gewesenen im Laufe der Zeit verloren gegangen seien.

Ich glaube es nicht übergehen zu dürfen, daß ich auch an Frau Clara Schumann, die dem Andenken ihres Gatten in der edelsten Weise lebt, mich gewendet, und sie gebeten habe, mir Beiträge für meine Arbeit zu geben, worauf mir die Antwort zu Theil wurde, daß sie aus Pietät für ihren Mann mich nicht mit unvollständigem Material unterstützen könne und dürfe. —

Anfangs dieses Jahres war ich mit dem Ergebniß der Vorarbeiten so weit vorgeschritten, um zu der in Folgendem enthaltenen Darstellung übergehen zu können.

So biete ich denn hier der musikalischen Welt, was ich an Wissenswerthem über R. Schumann erworben und in einen Rahmen zusammenzufassen versucht habe, in der Ueberzeugung, daß nichts Wesentliches von mir übersehen worden ist.

Allen denjenigen aber, welche zur Erreichung des von mir angestrebten Zweckes so wohlwollend und fördernd beigetragen haben, fühle ich mich gedrungen, hiermit meinen herzlichen Dank auszusprechen.

Dresden, im November 1857.

v. W.

Vorrede zur dritten Auflage.

Als im Jahr 1869 die zweite Auflage dieser Biographie erschien, hegte ich den Wunsch, dieselbe durch umfassendere Nachträge zu vervollständigen. Die Verlagsbuchhandlung indessen, welche mich durch den Kontrakt von vorne herein für zwei Auflagen gebunden hatte, hielt dies für entbehrlich, da sie von dem äußern Erfolg des Buches befriedigt war. Jetzt nun, bei Herausgabe der dritten Auflage, finde ich erwünschte Gelegenheit, das Versäumte nachholen zu können. Ich habe in den folgenden Blättern nicht nur einzelne Vorgänge in Schumann's Leben, die früher nur oberflächlich von mir berührt worden sind, näher beleuchtet, sondern auch, wo es thunlich erschien, aus den von mir während meines persönlichen Verkehrs mit dem verewigten Meister in den Jahren 1850—1853 gemachten Aufzeichnungen, mehrfach Notizen in den Text mit eingebaut.

Die wesentlichste Erweiterung hat aber die gegenwärtige Auflage durch eine eingehende Betrachtung der größeren und hervorragenderen Werke Schumann's erfahren: ich habe es versucht, die künstlerische Bedeutung derselben sowohl im Hinblick auf ihren Organismus so wie auf ihren geistigen Gehalt zu charakterisiren und zu erläutern, dabei aber von Notenbeispielen abgesehen, weil die Tonschöpfungen des Meisters allgemein verbreitet, und also für Jedermann leicht erreichbar sind.

Möchte denn das Buch in seiner veränderten Gestalt dieselbe freundliche Aufnahme finden, welche ihm seither schon zu Theil geworden ist.

v. W.

Inhalt.

I.

Robert Schumann's Jugend-, Lehr- und Studienjahre.

Zwickau, Leipzig, Heidelberg.

1810—1830.

II.

Robert Schumann's Künstlerlaufbahn.

Leipzig.

1830—1840.

III.

Robert Schumann's Künstlerlaufbahn.

Leipzig, Dresden, Düsseldorf.

1840—1854.

I.

Robert Schumann's Jugend-, Lehr- und Studienjahre.

Zwickau, Leipzig, Heidelberg.

1810—1830.



Robert Schumann ist, so weit es sich hat ermitteln lassen, einer nichts weniger als musikalischen Familie entsprossen.

Der Vater, Friedrich August Gottlob Schumann,[1]) geb. 2. März 1773, war der älteste Sohn eines unbemittelten Pastors, Friedrich Gottlob Schumann im Dorfe Entschütz bei Gera, später Archidiakonus in Weida; er wurde frühzeitig dem Kaufmannsstande bestimmt und im 11. oder 12. Jahre in das Haus seiner Großmutter nach dem Städtchen Eisenberg, zum Besuch der lateinischen Stadtschule gebracht, von wo aus er in seinem 15. Jahre bei einem Kaufmann in Ronneburg in die Lehre trat. Von hier ab führte er unter mannichfachen Bedrängnissen und Hemmnissen ein mehrjähriges vielgeprüftes Dasein, hervorgerufen durch die verfehlte Wahl des Berufs. August Schumann war entschieden begabt für das schriftstellerische Fach. Schon in reiferen Knabenjahren zeigte er dies durch mehrfache dichterische Versuche. Die Eltern beachteten sein Talent jedoch nicht, und veranlaßten ihn, sich dem Materialgeschäfte zu widmen. Angeborne Neigung trieb ihn dagegen unaufhörlich zum Studium wissenschaftlicher und schöngeistiger Werke; unter diesen waren es vorzugsweise Young's und Milton's Schriften, welche ihn anzogen und seinen eigenen Aeußerungen zufolge „bisweilen dem Wahnsinn nahe brachten". Kein Wunder daher, wenn der ihm zugewiesene Beruf ihn nach und nach bis zur Unerträglichkeit anwiderte und kein Mittel scheuen ließ, sich eine Thätigkeit zu schaffen, die seiner Vorliebe für die Literatur wenigstens in etwas entsprach. Mittellos indeß, wie er war, mußte er dies Streben und die endliche Verwirklichung desselben durch lange, harte Geisteskämpfe und materielle Entbehrungen erkaufen. Die

1) Die folgenden, denselben betreffenden Mittheilungen sind seiner von C. E. Richter verfaßten Biographie, erschienen 1826 bei Gebr. Schumann in Zwickau, entnommen.

Folge davon war ein körperliches Siechthum, das ihn nie wieder ganz verließ und seinen Lebensfaden schon in der Kraft der Mannesjahre zerschnitt.

Die merkantile Laufbahn gab August Schumann in Leipzig auf, wo er nach mehrfachem Conditionswechsel an verschiedenen Orten eine Stelle in einem Kaufmannshause angenommen hatte. So nahe an der Quelle der Wissenschaften vermochte der feurige strebsame Jüngling seine Wünsche nicht mehr zu unterdrücken. Er ließ sich als **Studiosus humaniorum** bei der Universität zu Leipzig inscribiren, in der Zuversicht nach vollbrachtem Studium ganz der literarischen Laufbahn leben zu können. Deshalb trat er mit Heinse[1]) in Zeitz, dem er eine seiner Arbeiten zur Beurtheilung einsandte, in Verbindung. Dieser rieth ihm jedoch entschieden von seinem Vorhaben ab. Hierdurch keineswegs abgeschreckt, verfolgte er den einmal eingeschlagenen Weg beharrlich. Lange vermochte er es indeß nicht. Die äußerste Noth zwang ihn in's elterliche Haus zurückzukehren. Hier verfaßte er einen Roman: „Ritterscenen und Mönchsmärchen", den er abermals Heinse, um dessen Rath bittend, mittheilte. Dieser Schritt trug ihm eben so wenig eine Anerkennung seines Strebens ein als der erste; aber er hatte den günstigen Erfolg, daß Heinse ihn aufforderte, in eine von diesem zu begründende Buchhandlung als Gehilfe einzutreten. Um so lieber folgte er dem Antrag, als er dadurch nicht allein eine Existenz wiedergewann, sondern gleichzeitig die erwünschte Gelegenheit fand, sich mit den neuesten Erzeugnissen der Literatur vertraut zu machen. Auch in anderer Hinsicht wurde sein Aufenthalt in Zeitz ihm wichtig. Das Geschick führte ihn nämlich einem Mädchen, der Tochter seines Wirthes zu, in der er später seine Gattin gewann. An diese Verbindung war jedoch für Schumann, da jenes von Heinse etablirte Geschäft in lucrativer Hinsicht keine günstigen Resultate lieferte, die Bedingung geknüpft, dem buchhändlerischen Berufe gänzlich zu entsagen und sich als Materialist zu etabliren. Obgleich er sich durch diese Anforderung mit einem Schlage wieder in die nackte Prosa zurückgeworfen sah, blieb ihm dennoch, um die Wünsche seines Herzens zu befriedigen, nichts übrig, als dem Begehr des zukünftigen Schwiegervaters sich

---

1) Nicht zu verwechseln mit dem bekannten Schriftsteller Wilhelm Heinse. Der hier gemeinte war Buchhändler und beschäftigte sich nebenbei mit literarischen Arbeiten.

willfährig zu zeigen. Wo aber sollte er die Mittel zu einem selbst bescheidenen Etablissement hernehmen? Auch hier fand seine erfinderische Natur einen Ausweg. Schumann trennte sich sofort von Heinse und kehrte wieder in's elterliche Haus zurück, um dort durch schriftstellerische Arbeiten eine Summe Geldes zu verdienen. Wie sehr und wie schnell ihm dies glückte, beweist der Umstand, daß er nach etwa anderthalbjähriger angestrengter, mühevoller Thätigkeit nahe an 1000 Thlr. — eine für die damalige Zeit hübsche Summe — durch verschiedene Schriften erwarb, unter denen das in der merkantilischen Welt bekannte „compendiöse Handbuch für Kaufleute" in 4 Bänden, genannt zu werden verdient.

Er associirte sich nun im Jahre 1795 mit einem Kaufmann in Ronneburg und verheirathete sich bald darauf mit der ihm treu gebliebenen Erwählten seines Herzens. Nach Verlauf von vier Jahren etwa gab er das erworbene Geschäft aber schon wieder auf, um sich ganz und für immer dem Buchhandel zu widmen. In dem neugeschaffenen Wirkungskreise bethätigte Schumann einen unermüdlichen rastlosen Fleiß nach verschiedenen Richtungen hin, der selbst sein früheres Streben in Schatten stellte, allerdings aber auch seine Vermögensumstände nach und nach bedeutend verbesserte;[1]) so schrieb er 16 verschiedene theils in die wissenschaftliche, theils in die geschäftliche Sphäre gehörende Werke, die er selbst verlegte. Die allmälige Erweiterung seiner Buchhandlung indeß machte mehr und mehr den Umzug in eine günstiger gelegene Stadt wünschenswerth, und so entschloß Schumann sich im März des Jahres 1807 nach der sächsischen Bergstadt Zwickau überzusiedeln. Dort begründete er im Verein mit einem seiner Brüder, die bis 1840 bestandene, in der literarischen Welt ehedem wohlbekannte Verlagsbuchhandlung der „Gebrüder Schumann".

Sein Geschäft begann bald zu blühen. Zunächst veranstaltete er eine Taschenausgabe der Classiker aller Nationen, mit welcher er das erste Signal zu vielen anderen derartigen Unternehmungen gab. Sodann begründete er ein Wochenblatt „der erzgebirgische Bote" (1807—1812), welchem die sogenannten „Erinnerungsblätter" (1813—1826) folgten. Endlich unternahm er auch noch die Herausgabe zweier größerer Sammelwerke. Das eine derselben, begonnen im Jahr 1813, war das „Staats-, Post- und Zeitungslexikon von Sachsen", fortgesetzt und

1) Das von ihm hinterlassene Vermögen wurde auf 60,000 Thlr. geschätzt.

beendigt von A. Schiffner (im Ganzen 13 Bände und 5 Supplementbände), das andere eine vom Jahre 1818 ab erschienene „Bildergallerie der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten“ mit beigefügtem Text, zu welchem Robert Schumann als 14jähriger Jüngling Beiträge lieferte.

Eine der letzten buchhändlerischen Unternehmungen August Schumann's war die deutsche Uebersetzung Walter Scott's und Byron's. Die Poesien des Letzteren begeisterten ihn so sehr, daß er den „Childe Harald“ und „Beppo“ selbst übersetzte.

Aus dieser gedrängten, nur das Wesentlichste enthaltenden Darstellung ist ersichtlich, daß der Vater unseres Tonmeisters ein Mann war, der trotz beengender Umstände, mannichfacher Wechselfälle und Widerwärtigkeiten, durch rastlosen Fleiß, sowie durch glückliche Ausbeutung seines Talentes Resultate erzielte, die unbedingte Achtung einflößen. Sind auch seine literarischen Erzeugnisse im Gebiete der Poesie nur von sehr relativem Werthe, kann ihnen auch nur die Bedeutung zuerkannt werden, eine Spanne Zeit hindurch den Lesebedürfnissen gewisser Kreise gedient zu haben, so zeugen sie doch immer von einer nicht gewöhnlichen Begabung und von einem bei praktischen Geschäftsmännern seltenen Streben, während die angeführten compilirten Werke ihm in der buchhändlerischen Welt einen ehrenvollen Namen erworben, der noch heute mit Achtung genannt wird.

August Schumann wird einstimmig als ein gerader, zuverlässiger Charakter geschildert, der trotz mancher Schwächen die Liebe und Zuneigung aller Derer besaß, die mit ihm in nähere Berührung traten. Seinem Aeußeren nach war er zwar von schwächlichem, aber wohlgebildetem Körperbau; seine Gesichtszüge, wie sie das von ihm existirende, aus dem 38. Lebensjahre herrührende Bildniß zeigt, haben einen wohlwollenden, edlen Ausdruck, deuten aber entschieden auf ein stilles, verschlossenes und ernstes Wesen. Dieses letztere, dessen Merkmale die Conflikte eines vielbewegten Lebens seiner ganzen äußeren Erscheinung wohl aufgedrückt haben mochten, sollen ihm auch wirklich im reiferen Mannesalter eigen gewesen sein.

Wie bereits angeführt, verheirathete August Schumann sich im Jahr 1795 mit Johanna Christiana Schnabel, geb. im Novbr. 1771. Sie war die älteste Tochter des Rathschirurgen Abraham Gottlob Schnabel in Zeitz. Der hierauf bezügliche amtliche Ausweis des betreffenden Kirchenbuchs lautet: „August Schumann, Kauf- und

Handelsherr in Ronneburg, des Hochehrwürdigen Herrn Johann Friedrich Schumann, Archidiak. in Weida, ehel. Sohn, und Jungfrau Johanne Christiane Schnabel, Herrn Abraham Gottlob Schnabel's, Rathschirurgen zu Zeitz, ehel. älteste Tochter sind Dom. 19, 20 und 21, p. trin. als den 11., 18. und 25. October 1795 öffentlich aufgeboten und alsdann in Geußnitz[1]) a Domino Keil copulirt und eingesegnet worden."

Johanna Schumann, mit einem natürlichen Verstande begabt, jedoch aufgewachsen unter der Einwirkung kleinstädtischer, beengender Verhältnisse, zeigte keine über das Maaß des Gewöhnlichen hinausgehende Bildung, wenn gleich ihre äußere Erscheinung einnehmend und von einem gewissen Repräsentations-Talent begleitet war. In späteren Lebensjahren stellte sich bei ihr ein Zustand schwärmerischer, sentimentaler Ueberspanntheit, verbunden mit momentan aufbrausender Heftigkeit, und ein Hang zum Absonderlichen ein, wozu vielleicht manche eheliche Inconvenienz mit beigetragen hat.

In dieser Ehe wurden fünf Kinder gezeugt, von denen Robert Alexander, geb. den 8. Juni 1810, Abends ½10 Uhr[2]) zu Zwickau im Hause am Markt Nr. 5, das jüngste war. Ihm voran standen im Alter drei Brüder: Eduard, Karl und Julius, sowie eine Schwester: Emilie. Bemerkenswerth dürfte es sein, daß die letztere im Anfange der zwanziger Lebensjahre an den Folgen einer unheilbaren Gemüthskrankheit gestorben ist, welche deutliche Spuren stillen Wahnsinns erkennen ließ. Auch seine Brüder sind ihm sämmtlich bereits in den Tod vorangegangen.

Die frühesten Jahre der Kindheit brachte Robert meist in weiblicher Umgebung zu; außer seiner Mutter war es namentlich eine seiner Pathen, die der Schumann'schen Familie nahe befreundete Frau des Bürgermeister Ruppius in Zwickau, welche sich viel mit ihm beschäftigte, und in deren Hause er sich oft ganze Tage und Nächte besuchsweise aufhielt. Daß er als Jüngstgeborner und als sogenanntes „schönes Kind" unter diesen Umständen in vieler Hinsicht verwöhnt und verhätschelt wurde, ließe sich, wenn man hierüber auch keine genaue

1) Ein Dorf bei Zeitz.

2) Nach dem amtlichen Taufregister der Hauptkirche St. Marien in Zwickau. Dasselbe besagt, daß Robert Alexander am 14. desselben Monats die Taufe empfangen habe.

Kunde hätte, um so sicherer voraussetzen, als sein Vater, durch einen umfassenden und anstrengenden Beruf gänzlich in Anspruch genommen, sich seiner ersten Erziehung gar nicht, oder doch nur zeitweise widmen konnte. Aber auch später wurde dies nicht anders, denn mit dem Beginn der Entwickelung seines Talents wurde Robert nicht allein der verzogene Liebling der ganzen Familie, sondern aller derer, die ihn kannten. So blieb ihm denn kaum jemals ein Wunsch unerfüllt, — eine bedenkliche Erscheinung, die nach allen Erfahrungen in den meisten Fällen üble Folgen zurückläßt und ohne Zweifel auch die in Schumann's späterem Leben hervorgetretene Reizbarkeit und Empfindlichkeit, ja, den Mangel aller Nachgiebigkeit beim Begegnen widerstrebender und seinem Willen sich nicht fügender Elemente erzeugt hat.

Robert war, wie sein späteres Leben gelehrt hat, vor allen seinen Geschwistern von der Natur bevorzugt worden. Die Vermuthung liegt nahe, daß er der Hauptsache nach in gesteigerter Potenz die physische und psychische Constitution seines Vaters geerbt habe, der zur Zeit von Roberts Geburt bereits sehr leidend war. Aber auch von dem Naturell der Mutter scheint ein Theil auf ihn gekommen zu sein.

Mit dem Beginn des sechsten Lebensjahres wurde Robert der sogenannten Sammelschule des Archidiakonus Dr. Döhner[1]) übergeben. Es war dies eine starkbesuchte Privatunterrichtsanstalt, welche damals den Mangel einer Bürgerschule in Zwickau ersetzte. Hier kam er zuerst in Berührung mit einer Anzahl von Kindern gleichen Alters, und wie im Menschen sich schon frühzeitig unbewußt gewisse Geschmacksrichtungen ausgeprägt finden, so wählte Robert unter seinen Jugendgenossen sehr bald einige zu seinem näherem Umgange aus.[2]) Bei diesem Verkehr zeigte sich die erste Regung einer jener Eigenschaften, welche späterhin für seine Individualität bezeichnend wurden. Es war die des Ehrgeizes, welche, wie sich in seinem weiteren Leben mehrfach wahrnehmen läßt, durchaus edler und ungewöhnlicher Art, damals sicher wohl noch ganz unbewußt und naiv, jedoch offenbar schon als angeborener Charakterzug aus dem Innern des Kindes hervortrat.

---

1) Ehedem Schul- und Kirchenrath in Zwickau.

2) Unter diesen nennt Schumann selbst als seinen ältesten vor allen Emil Herzog. Derselbe, Dr. med. in Zwickau, hat sich durch eine Chronik der Stadt Zwickau bekannt gemacht. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß er die erste Anregung zu einem bleibenden Erinnerungszeichen an Robert Schumann in seiner Vaterstadt Zwickau gegeben hat.

Dieselbe machte sich insofern geltend, als Robert bei den Spielen stets den Ton angab, z. B. beim vielbeliebten „Soldatenspiel", welchem meistens der Vorzug gegeben wurde, allemal das Commando führte. Die anderen beugten sich gern und ohne Widerstreben der von ihm ausgeübten Hegemonie, da er als ein freigebiger, gutmüthiger und freundlicher Kamerad von allen geliebt wurde. So zeigt Schumann schon in frühester Jugend das Bild der Herrschaft im kleinsten Kreise, die alte Sentenz „Immer der Erste zu sein, und vorzustreben den Andern" unbewußt bethätigend, welche später als Wahlspruch seinen Bestrebungen vorleuchtete.

Seine Fortschritte in der Schule waren von keinen besonders sichtbaren Erfolgen begleitet; er war eben nur ein Schüler wie hundert andere, ohne durch irgend Etwas sich hervorzuthun. Mehr schon mögen Funken des sich regenden Geistes im unmittelbaren Verkehr mit seiner Mutter sich geoffenbart haben, da diese, wie Augenzeugen berichten, sich öfters zu der etwas überschwänglichen Aeußerung: „Robert ist mein lichter Punkt" veranlaßt fand. Doch aber war er im Ganzen so weit entwickelt, daß mit ihm um diese Zeit neben dem Schulbesuch auch der Musikunterricht begonnen wurde.[1]) Er erhielt denselben von dem, 1776 geb. und den 12. März 1855 im Alter von 79 Jahren verstorbenen Lehrer am Lyceum zu Zwickau, Baccalaureus Kuntzsch, und zwar auf dem Clavier. Dieser, aus den untersten Schichten der Gesellschaft (sein Vater war ein armer Insaß des Dorfes Wilschdorf bei Dresden), durch beharrlichen Fleiß und unter den mannichfachsten Entbehrungen zu einem achtunggebietenden Wirkungskreise emporgestiegen, wird als ein formell höflicher Mann von altfränkischem Zuschnitte und einer bis ans Kleinliche streifenden Pedanterie geschildert. Neben seinem wissenschaftlichen Berufe hatte er sich in den Mußestunden mit Musik beschäftigt, und dabei so viel von den Praktiken derselben profitirt, um eine Organistenstelle bei mäßigen Ansprüchen versehen und Clavierunterricht geben zu können. Wenn man sich in die Vergangenheit und damit zugleich in eine Zeit zurückversetzt, in der die

1) Genau ist der Beginn dieses Unterrichts trotz aller Nachforschungen nicht festzustellen gewesen. Es findet sich blos in dem sorgfältig durchgesehenen schriftlichen Nachlasse von Robert's Musiklehrer eine Notiz, nach welcher Schumann im September des Jahres 1817 Musikalien von seinem Lehrer leihweise erhalten hat; hiernach wäre die Folgerung berechtigt, daß der Musikunterricht im Laufe des 7. Lebensjahres spätestens begonnen habe.

Schule des modernen Pianofortespiels erst in der Entfaltung begriffen war, so wird man leicht einen Schluß auf Leistungsfähigkeit und Lehrmethode eines Mannes machen können, der, gänzlich abgeschieden von der musikalischen Welt, in einem damals unbedeutenden Orte[1]) lebend, sich selbst gebildet hatte. Und in der That war auch sein praktisches und theoretisches Vermögen keineswegs von der Beschaffenheit, um eine so reichbegabte, und deshalb um so eher den Verirrungen ausgesetzte musikalische Natur, wie diejenige Schumann's, zu einer gedeihlichen Entwickelung zu bringen. Immerhin verdankte Robert seinem Musiklehrer die Bekanntschaft mit dem Nothwendigsten des Clavierspiels und den ersten Anstoß zur Kundgebung seines angeborenen musikalischen Talents, weshalb er demselben auch bis in die spätesten Jahre seines Lebens eine freundschaftliche Erinnerung bewahrte. Als Beleg dafür möge hier einer seiner Briefe folgen:

Godesberg (bei Bonn) Anfangs July 1852,

Theuerster Lehrer und Freund,

Am liebsten hätte ich Ihnen zum heutigen Tage[2]), diesem Tage großer Freude für Alle, die Ihnen nahe stehen, meine Wünsche selbst gebracht, am liebsten in vollen Tönen des Chors ausgesprochen, was an solchen Tagen das Herz bewegt. Aber leider bindet, dem ersten Wunsch zu genügen, die weite Ferne, und dann traf mich die Kunde des Ehren- und Freudenfestes später, als es der theilnehmende Freund, Herr Dr. Klitzsch beabsichtigte und entfernt von Düsseldorf, von wo er mir seinen Brief nachschickte.

So sei Ihnen denn von einem Ihrer Schüler, der die Erinnerung an so vieles von Ihnen empfangene Gute in treuem Herzen bewahrt, wenigstens ein Kranz[3]) dargebracht, den ich im Verein mit meiner Frau, die Ihnen gleichfalls ihre hochachtungsvollen Grüße sendet, am liebsten selbst aufgesetzt hätte, mit dem wir aber leider nur im Geiste

---

1) Zwickau hat sich neuerdings sehr vergrößert und außerdem Bedeutung durch seine vielen Steinkohlengruben gewonnen.

2) Kuntzsch feierte am 7. Juli 1852 sein 50jähriges Amtsjubiläum als Organist an der Marienkirche zu Zwickau. Seine Thätigkeit als Gymnasiallehrer hatte er bereits 1835 eingestellt.

3) Es war ein Lorbeerkranz.

die würdige Stirn umschlingen können — und bewahren Sie Ihre alte Liebe und Theilnahme auch ferner

Ihrem

dankbar ergebenen
Robert Schumann.

Die Kunst der Töne hatte trotz unzureichender Leitung und Unterweisung gar bald das Innere des Knaben entzündet; ihr Zauber löste, wie es scheint, zuerst die Bande des Geistes und übte zugleich eine solche Gewalt auf das jugendlich erregte Gemüth, daß Robert auf eigne Hand und ohne irgend eine Kenntniß der Generalbaßlehre sogar selbstschöpferische Versuche anstellte. Die frühesten derselben, in kleinen Tänzen bestehend, fallen bereits in das siebente oder achte Lebensjahr. Gleichzeitig machte sich auch die Gabe des Phantasirens bemerkbar. Ein zu Nr. 52. Jahrgg. 1848 der Allg. Musikal. Zeitung ausgegebenes Beiblatt vom April 1850, enthält eine werthvolle, auf urkundlichen Mittheilungen beruhende biographische Skizze Robert Schumann's, in welcher es unter Anderem heißt: „Es wird erzählt, daß Schumann schon als Knabe eine besondere Neigung und Gabe besessen habe, Gefühle und charakteristische Züge mit Tönen zu malen; ja, er soll das verschiedene Wesen um ihn herumstehender Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Piano so präcis und komisch haben bezeichnen können, daß jene in lautes Lachen über die Aehnlichkeit ihres Portraits ausgebrochen seien."

Eben so sehr nun als die Musik, zog ihn die Lectüre an, zu deren Befriedigung er die reichlichste und mannichfaltigste Gelegenheit in der Buchhandlung seines Vaters fand. Wie in der Musik waren auch hier eigene Produktionsversuche die nächste Folge. So schrieb er z. B. Räuberkomödien, die er mit Hilfe seines Vaters und seines älteren Bruders Julius sowie der dazu geeigneten Schulkameraden auf einer eigens dazu hergerichteten kleinen Bühne (gegen Entrée) aufführte. Sein Vater bemerkte, wie man schon aus der Mitwirkung zur Darstellung dieser harmlosen dichterischen Versuche abnehmen kann, diese Neigung Roberts besonders gern und begünstigte sie, so weit es seine Zeit erlaubte, in der Hoffnung, sein Lieblingssohn werde später die schriftstellerische Laufbahn betreten, auf der er sich selbst mehrfach versucht hatte. Diese Hoffnung indeß wurde in der Folge wieder in den Hintergrund gedrängt, als Roberts Vorliebe für

die Musik mehr und mehr hervortrat, welche überdies sehr bald durch ein wichtiges Ereigniß befruchtende Nahrung empfangen sollte.

Robert hörte nämlich in Karlsbad, wohin ihn sein Vater mitgenommen hatte, Ignatz Moscheles, den epochemachenden Meister des Clavierspiels[1]), und empfing damit die Eindrücke allgemein bewunderter Künstlerschaft. Wie mächtig und nachhaltig dieselben auf das jugendliche Gemüth einwirkten, geht aus dem Umstande hervor, daß Schumann bis in seine letzten Lebensjahre hinab die ungeschwächte Erinnerung dieses Erlebnisses bewahrend, öfters mit wahrer Begeisterung von demselben sprach. Dies bestätigt auch ein an Moscheles gerichteter Brief Schumann's vom 20. November 1851, in welchem er diesem schreibt: „Freude und Ehre haben Sie mir bereitet durch die Widmung Ihrer Sonate[2]); sie gilt mir zugleich als eine Ermunterung meines eigenen Strebens, an dem Sie von jeher freundlich Antheil nahmen. Als ich, Ihnen gänzlich unbekannt, vor mehr als 30 Jahren in Carlsbad mir einen Concertzeddel, den Sie berührt hatten, wie eine Reliquie lange Zeit aufbewahrte, wie hätte ich da geträumt, von so berühmtem Meister auf diese Weise geehrt zu werden. Nehmen Sie meinen innigsten Dank dafür!"

Sehr erklärlich ist es, daß Robert, durch diese Erscheinung jugendlicher und vollendeter Meisterschaft aufs Aeußerste erregt, nach erfolgter Heimkehr mit verdoppeltem Eifer der Musik oblag. Er hatte nun doch ein Ideal gewonnen, das ihn in Ermangelung einer tüchtigen Anleitung und Unterweisung bei seinen musikalischen Bestrebungen leitete, und zur Nacheiferung anspornte; woraus sich denn sehr bald kühne Wünsche und Pläne im Innern des einmal entflammten Knaben erzeugten. Ehe sich dieselben aber verwirklichten, gab es freilich noch manche harte Prüfungen und Kämpfe zu bestehen.

Roberts Schulbildung war inzwischen so weit vorgeschritten, daß er Ostern 1820 in die Quarta des Gymnasiums aufgenommen werden konnte.[3]) Er trat nun in eine öffentliche Lehranstalt ein, und damit

---

1) Derselbe gab im Sommer 1819 zwei Concerte in Karlsbad und zwar am 4. und 17. August.

2) Es ist die Sonate op. 121, für Pianoforte und Violoncello von Moscheles.

3) Den eigenen Angaben Schumann's zufolge besuchte er das Gymnasium zu Zwickau bis Ostern 1828, und zwar war er in Quarta 2, in Tertia 1, in Secunda 3 und in Prima 2 Jahre.

zugleich in erweiterte Verhältnisse, die ihm im Vergleich zu den Anforderungen der bisher besuchten Privatschule eine umfassendere Thätigkeit auferlegten. Nichtsdestoweniger blieb er auch unter diesen Verhältnissen seinen Neigungen für Musik und Literatur treu; wenn aber fortan ein entschiedenes Hinüberneigen zur ersteren bemerkbar wurde, so war dies die natürliche Folge seines specifisch musikalischen Talentes und des durch Moscheles' Meisterschaft empfangenen Impulses, der um so kräftiger nachwirkte, als es der erste bedeutsame war, den Robert überhaupt in seinem Leben erhielt.

In dem Maaße nun, als dem zarten Knaben sich mehr und mehr die Pforten des Kunsttempels öffneten, dem hoffnungsbeseelten Auge den Blick in die Vorhallen desselben gestattend, fühlte er sich dem Verkehr seiner Jugendgespielen entrückt. Er gewann aber bald andere an Stelle derselben, die für sein nunmehr in das Reich des Schönen hinübergreifendes Verlangen ein offenes Herz mitbrachten, und durch ihn angeregt, sich seinem Treiben mitwirkend anschlossen. Unter diesen befand sich ein gleichaltriger Knabe, den Robert häufig, ja fast täglich in seinem elterlichen Hause sah, um mit ihm zu musiciren; es war der Sohn eines Musikers, Namens Piltzing, des Dirigenten einer mit dem Stabe des Prinzen Friedrich von Sachsen im Jahre 1821 nach Zwickau versetzten Regimentsmusik. Der junge Piltzing wurde bald, nachdem sein Vater im neuen Wohnort sich heimisch gemacht, Mitschüler Roberts bei Kuntzsch.[1]) Beide lernten dadurch einander kennen und schlossen ein musikalisches Freundschaftsbündniß. Die gemeinsamen Musikfreuden, denen sie sich hingaben, bestanden im vierhändigen Spielen der Haydn'schen und Mozart'schen, später auch wohl einzelner Beethoven'scher Symphonien, so wie der damals bereits vorhandenen Originalcompositionen à quatre mains von Weber, Hummel und Czerny. Namentlich gab es einen besonders lebhaften Aufschwung, als im Schumann'schen Hause ein neuer Flügel aus der berühmten Streicher'schen Fabrik in Wien anlangte. Man sieht hieraus, daß der alte Schumann das fleißige Musiktreiben seines Sohnes eher begünstigte als verhinderte. Ohne ein Verständniß für die Tonkunst

---

1) Derselbe veranstaltete um diese Zeit ohngefähr eine Aufführung des Schneider'schen „Weltgerichts" in der Marienkirche, bei welcher Gelegenheit Schumann am Clavier accompagnirte. Schumann erwähnt diese Thatsache im 2. Bande seiner Schriften pag. 125.

zu haben, erkannte er mit richtigem Takt die musikalische Begabung seines Kindes und leistete deren Bethätigung auf indirekte Weise jeden Vorschub. So schaffte er auch nach und nach eine reiche Sammlung der damals gangbaren Tonwerke für Pianoforte herbei, die durch seine vielfältigen buchhändlerischen Verbindungen bei jeder sich darbietenden Veranlassung aufs bequemste vermehrt wurde, und in deren Schätzen Robert nach Herzenslust seinen mächtig aufkeimenden Trieb zur Kunst befriedigen konnte.

Das geschilderte bescheidene Musikleben im Schumann'schen Hause erweiterte sich nach einiger Zeit durch einen Zufall hinsichtlich der mitwirkenden Kräfte. Robert fand nämlich, wie von ohngefähr, im Geschäftslokale seines Vaters die, vielleicht durch ein Versehen von auswärts her mit eingesandte Ouverture zu „Tigranes“ von Rhigini in vollständigen, gedruckten Orchesterstimmen. Diese Entdeckung erweckte alsbald auch die kühne Idee, das genannte Musikstück aufzuführen. Es wurden also alle in der Knabenbekanntschaft etwa disponibeln orchestralen Kräfte aufgeboten, und bald hatte sich ein, freilich in jeder Hinsicht sehr unzureichendes, musikbeflissenes Häuflein zusammengefunden. Im Wesentlichen bestand dasselbe aus zwei Violinen, zwei Flöten, einer Clarinette und zwei Hörnern. Die fehlenden Instrumente, namentlich den Baß suchte Robert, der das Ganze gleichzeitig mit dem nöthigen Ernste und Eifer dirigirte, so gut es gehen wollte, am Fortepiano zu ergänzen. Dieser Versuch hatte natürlich der kleinen Gesellschaft sehr viel Freude und Genugthuung bereitet, und Robert's Vater unterstützte ihn dadurch, daß er die erforderlichen Musikpulte anfertigen ließ. Von Zeit zu Zeit schritt man zu anderen nicht schwierigen Musikstücken vor, die Robert mit geeigneten, den vorhandenen Kräften angemessenen Arrangements versah. Auch componirte er, sicher durch diese Zusammenkünfte dazu angeregt, den 150. Psalm für Chor mit Instrumentalbegleitung, welcher gleichfalls unter Beihülfe der singenden Schulkameraden aufgeführt wurde. Die Composition desselben fällt in das zwölfte oder dreizehnte Lebensjahr. Einen derartigen, in aller Stille begangenen Musikabend (in der Regel war nur der Vater zugegen, und auch dieser that als nähme er keine sonderliche Notiz von dem Treiben der Jugend) beschloß Robert meist mit dem Vortrag einer freien Phantasie auf seinem Instrumente, wodurch er seinen Genossen nicht wenig imponirt haben mag.

Inzwischen sollte Robert Gelegenheit finden, sein musikalisches

Talent auch außer dem elterlichen Hause zu bethätigen; dies geschah in einigen befreundeten Familien Zwickau's, namentlich in der eines längst verstorbenen Kaufmanns, Namens Carus[1]), so wie auch in sogenannten Abendunterhaltungen, welche regelmäßig im Gymnasium von Schülern desselben veranstaltet, und mit mannichfachen Vorträgen ausgestattet wurden. Er ließ sich hier theils als Solospieler hören, theils accompagnirte er am Clavier die etwa aufgeführten Chorstücke, unter denen namentlich Anselm Weber's Composition zu dem Schiller'schen Gedichte „der Gang nach dem Eisenhammer" genannt wird. Wie weit damals bereits der Grad seiner Gewandheit auf dem Pianoforte vorgeschritten war, beweist der von ihm in jenen Abendunterhaltungen unternommene Vortrag der Alexandervariationen von Moscheles, so wie der Variationen über „Ich war Jüngling" ꝛc. von Herz[2]). Diese auf eigene Hand hin gewagten Debüts zogen ihm aber dermaßen den Unwillen seines Musiklehrers zu, der überhaupt nicht den geringsten Antheil an den musikalischen Vorgängen in Schumann's elterlichem Hause nahm, daß derselbe erklärte, er wolle den Unterricht nicht weiter fortsetzen: Robert könne sich nun schon allein fortbilden.

Im Grunde war mit diesem Vorfall kein Nachtheil für den Kunstjünger verbunden; denn da er den Rath seines Lehrers ganz und gar nicht in Anspruch nahm und vollkommen nach eigenem Gutdünken in musikalischen Dingen verfuhr, jener aber erklärte, Robert bedürfe seiner nicht mehr, so war es ganz gleichgültig, ob dieser Unterricht noch länger fortgesetzt wurde oder nicht.

Daß übrigens der alte Kuntzsch trotz seines von einer gewissen Pedanterie nicht freien Wesens Schumann's musikalische Begabung

---

1) Schumann widmete ihm nach seinem Ableben in der Zeitschrift einige Worte der Erinnerung, wobei er sagt: „War es doch in seinem Hause, wo die Namen Mozart, Haydn, Beethoven zu den täglich mit Begeisterung genannten gehörten, in seinem Hause, wo die sonst in kleinen Städten gar nicht zu hörenden selteneren Werke dieser Meister, vorzugsweise Quartette, mir zuerst bekannt wurden, wo ich oft selbst am Clavier mitwirken durfte, in dem den meisten vaterländischen Künstlern gar wohl bekannten Carus'schen Hause, wo ihnen die gastlichste Aufnahme zu Theil wurde, wo alles Freude, Heiterkeit, Musik war." S. neue Zeitschrift für Musik. Bd. 18. S. 27.

2) Später deklamirte Schumann auch mitunter in diesen Abendunterhaltungen, u. a. den Monolog des ersten Aktes aus Goethe's Faust.

richtig zu taxiren verstand, beweist ein Brief[1]), welchen derselbe unterm 9. Decbr. 1830 an unsern Meister aus Anlaß von dessen Uebertritt zur künstlerischen Laufbahn richtete. Derselbe lautet wörtlich: „Die Nachricht, die ich von Ihrer Frau Mutter vor einigen Wochen erhielt, daß Sie die Jurisprudenz verlassen und sich ausschließlich der Kunst, besonders der Musik widmen wollten, hat mich auf das Angenehmste überrascht. Gern hätte ich Ihnen meine Freude über Ihren Entschluß sogleich wissen lassen, wenn mich nicht Ihre gute Mutter noch durch die Vorstellung und Versicherung abgehalten hätte, daß Sie in jenem Augenblick Heidelberg bereits verlassen, und die Reise nach Leipzig angetreten haben würden. Sie sind wie ich höre, seit Kurzem glücklich dort angekommen, und betreiben Ihr Kunststudium unter der Leitung von Männern, die mit Gründlichkeit zugleich feinen Geschmack verbinden, und deren Meisterschaft in der Künstlerwelt längst anerkannt ist. Denke ich mir nun zu diesen glücklichen Umständen Ihr herrliches Musiktalent, Ihre lebhafte Phantasie, Ihre glühende Liebe zur Tonkunst, die sich schon mit frühester Jugend so kräftig zeigte, und Ernst, Eifer und ausdauernde Beharrlichkeit, mit welcher Sie Ihr Ziel verfolgen: — so ist es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß bei einem solch glücklichen Zusammentreffen äußerer und innerer Hülfsmittel nur die schönsten Resultate zu erwarten sind, daß die Welt in Ihrer Person einen der ersten Künstler mehr zählen, und Ihre Kunst Ihnen ganz sicher viel Ehr' und Unsterblichkeit verschaffen wird. Dieß, verehrter Freund, ist meine feste Ueberzeugung.

Was Sie jetzt laut erklärt haben, habe ich im Geiste schon längst kommen sehn, und auch Ihre Frau Mutter bei jeder Gelegenheit — doch mit Vorsicht und nur mit entfernter Anspielung — darauf vorzubereiten gesucht. Das kaltherzige Jus würde sich nie mit Ihrer regen Phantasie haben amalgamiren können; das Thun und Treiben von jenem ist Ihrem ganzen Wesen zu sehr entgegen."

August Schumann, der gleichsam aus der Ferne dem bisherigen Treiben seines Sohnes zugesehen, doch aber durch dessen öfter wiederholte Anläufe zum Produciren[2]) aufmerksamer geworden war, mochte mehr

---

1) Das in winzigster Schrift abgefaßte Brouillon dieses Briefes, welches ich nur mit Hilfe einer Lupe zu entziffern vermochte, befindet sich in meinen Händen.

2) Schumann's Notizbuch besagt, daß in diese Zeit Ouverturen- und Opernanfänge fallen.

und mehr die Ueberzeugung gewinnen, daß Robert von der Vorsehung zum Musiker bestimmt sei. Diese Ansicht fand indeß den heftigsten Widerstand bei seiner Gattin. Ohne alles Interesse für die Musik, vermochte sie eben so wenig die Begabung ihres Kindes zu würdigen, als sich über die kleinlichen Vorurtheile hinwegzusetzen, welche damals noch häufig in gewissen Ständen gegen den künstlerischen Beruf herrschten. Sie erinnerte vielmehr ihre Umgebung an die materielle Bedrängniß Mozart's und anderer Meister, und wies den Liebling dann um so nachdrücklicher auf die Nothwendigkeit eines sogenannten Brodstudiums hin. Wie fest und unveränderlich sie an dieser Meinung noch lange Jahre hielt, wird die weitere Darstellung zeigen.

Trotz alledem that der Vater Roberts einen entscheidenden Schritt in dieser Angelegenheit. Er wandte sich nämlich brieflich an Carl Maria v. Weber mit der Bitte, die musikalische Leitung und Ausbildung seines Sohnes zu übernehmen[1]. Der Meister war erbötig, darauf einzugehen, allein zu einer Verwirklichung dieses Planes kam es nicht. So erhielt denn Robert in der Folge nur „eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe seine musikalischen Studien verfolgend, und nach Kräften selbst schaffend“, wie er sich später einmal ausdrückt. Freilich war mit diesem autodidaktischen Beginnen der nicht zu übersehende und schwer in die Waagschale fallende Umstand verbunden, daß er in einem Alter, wo Geschmack und Urtheilskraft weder geregelt noch befestigt sind, sich selbst überlassen blieb. Er hatte Niemand, dessen Anleitung und Rath ihm zu Statten gekommen wäre, und hing so, ohne es zu ahnen, in allen seinen musikalischen Unternehmungen von Willkür und Zufall ab.

Doch nicht allein, daß ihm die leitende und stützende Hand des Meisters oder eines in musikalischen Dingen einsichtsvollen Mannes fehlte, er war auch gleichzeitig den Gefahren der Eitelkeit ausgesetzt, die schon manches bedeutende Talent zu Grunde gerichtet hat.

Robert fand im Hinblick auf seine angeborene Begabung weder unter den Aelteren noch Jüngeren seines Wohnorts einen ebenbürtigen Rivalen; seine Gewandtheit und Fertigkeit auf dem Pianoforte kann um jene Zeit nicht mehr unerheblich gewesen sein. Schon begann er,

---

1) Leider ist die fragliche Correspondenz mit C. M. von Weber nicht mehr vorhanden. Sie hat sich jedenfalls unter den Papieren befunden, welche nach dem Tode des Meisters durch einen bedauernswerthen Umstand vernichtet wurden.

wie man gesehen hat, in größeren Kreisen als Clavierspieler sich hören zu lassen, wodurch er die allgemeinste Aufmerksamkeit, ja sogar Aufsehen erregte. Was Wunder nun, wenn die bei solchen Veranlassungen ihm gezollte kleinstädtische Bewunderung Glauben und Zuversicht in ihm erzeugte und befestigte, er sei auf dem rechten Wege und bedürfe eines Studiums unter fremder Leitung fernerhin nicht mehr, zumal sein bisheriger Lehrer ihm keine zu hohe Meinung von der Nothwendigkeit eines regelnden und bildenden Unterrichts beigebracht hatte? Und in der That, wie sich zeigen wird, experimentirte Schumann später, in mancher Beziehung der Einsicht und den Rathschlägen Sachverständiger widerstrebend, auf eigne Hand hin zu seinem Schaden. Auf der einen Seite büßte er dadurch den freien Gebrauch seiner rechten Hand beim Clavierspiel ein, auf der andern Seite wurde er länger als wünschenswerth, von dem ernsten und schulgerechten Studium des theoretischen Theiles der Kunst zurückgehalten. Bei alledem ist und bleibt es wahrhaft bewundernswerth, zu welcher Höhe der Leistungen Schumann endlich noch im Gebiete der Composition sich erhob; ein Umstand, der einen um so schlagenderen Beweis für seine reiche produktive Kraft liefert.

Wir haben das Leben Robert Schumann's bis zum Jünglingsalter betrachtet. Der Eintritt in dasselbe war von eigenthümlichen Erscheinungen begleitet, die zur Hauptsache wohl durch den Prozeß der Evolutionsperiode, so wie des Einflusses derselben auf Körper und Gemüth erzeugt wurden. Denn während Robert als Knabe stets einen überwiegend heitern Charakter gezeigt hatte, und in Folge dessen gern die Gelegenheit ergriff, in neckender Weise durch Jugendstreiche Kameraden und Dienstleute, vorzugsweise aber seine Schwester zu überraschen, verkehrte sich im Laufe des vierzehnten Lebensjahres sein Wesen fast in das Gegentheil von alledem. Alles deutet von hier ab auf ein mehr verschlossenes, innerliches Leben. Der heranreifende Jüngling wurde sinnender, schweigsamer und zeigte überhaupt jenen Hang zu Träumerei, der hemmend für den Verkehr, nicht sowohl mit Geistern als mit Menschen ist.

Diese äußere Passivität, welche Schumann bekanntlich das ganze Leben hindurch nicht verließ, bewirkte sofort ein gewisses Ansichhalten und den Mangel eines offenen rückhaltlosen Verkehrs mit seines Gleichen. Wohl nahm er gewisse, mit der Beschaffenheit seines inneren Naturells harmonirende Eindrücke seiner Umgebung, wie überhaupt

der Außenwelt in sich auf, und assimilirte sie seiner Natur gemäß, während er alle solche Einflüsse von sich wies, die ihm eine mannichfaltigere Bereicherung und Entwickelung hätten gewähren können, aber zugleich ein bequemes und in sich selbst verharrendes Sichgehenlassen seines Innern gestört haben würden. Wie er sich exclusiv gegen ihm nicht convenirende Elemente zeigte, so verhielt sich auch seine Natur bei dem, was sie in sich aufnahm, äußerlich passiv. Von einer kräftigen, wahrnehmbaren Rückäußerung der in ihm arbeitenden Gegensätze wurde man daher im Verkehr mit ihm wenig gewahr, und so mußte er denn oft theilnahmlos, zerstreut und indolent erscheinen.

Diese Beobachtung konnten selbst die seinem Herzen Nächststehenden machen. Um diese Zeit gehörten zu denselben vor Allem seine Schwägerin Therese, Gattin seines ältesten Bruders Eduard[1]), an die ihn ein langjähriges sehr innig befreundetes Verhältniß fesselte, und zwei seiner Schulkameraden, Röller[2]) und Flechsig[3]). Die beiden Genannten namentlich, von denen Robert als seinen treuesten und anregendsten Freund Emil Flechsig bezeichnet, zogen ihn durch die gleiche Neigung zur Literatur besonders an, und mit ihnen vereint wurden häufig die bedeutenden Vorräthe der väterlichen Buchhandlung durchmustert, wobei Sonnenberg und Schulze, zu den Lieblingsschriftstellern erkoren, den Maßstab zur Auswahl und Beurtheilung an die Hand gaben. Auf diesen Verkehr bezüglich schreibt Röller an seinen Freund Flechsig nach Schumann's Tode: „ob man gleich oft mit ihm (nämlich mit Schumann) zusammen gewesen ist, kann man doch eigentlich nicht viel von seinem innern Wesen sagen, er war nicht so klar und offen, daß er sich ganz decouvrirt hätte und durchsichtig geworden wäre“.

Unter den wechselseitigen Einflüssen der fortschreitenden Gymnasialbildung, des geschilderten Musiktreibens und des Studiums schönwissenschaftlicher Schriften, von denen erotische Dichtungen bevorzugt wurden, kam das sechzehnte Jahr heran. Von hier an beginnen allgemach die Conflicte des Daseins den zu einem stillen, schwärmerischen Jüng-

---

1) Dieselbe verheirathete sich nach dem im Jahre 1839 erfolgten Tode ihres Gatten mit dem in der literarischen Welt bekannten Buchhändler Stadtrath Fleischer in Leipzig.

2) Lebt in Jägerhof bei Augustusburg.

3) War Prodiakonus an der Marienkirche in Zwickau, und starb am 17. December 1878.

ling herangewachsenen Knaben zu berühren; es erschien ihm die erste bedeutungsvolle Zeit seines Lebens.

Zwei Ereignisse entgegengesetzter Art waren es, die mit bisher ungekannter Macht in das Innere Roberts griffen und ihn zu höherem Bewußtsein seiner selbst erweckten: der am 10. August 1826 erfolgte Tod seines Vaters[1]) und — eine erste, gleichwohl, wie es scheint, nicht lange ausdauernde zarte Neigung. Wie mag da unter den widersprechenden Gefühlen von Schmerz und Freude das jugendliche Herz bewegt worden sein! Und so starke Impulse bewirkten diese Erlebnisse, daß Robert sich nach längerer Ruhe wieder zu musikalischen und poetischen Erzeugnissen gedrängt fühlte, denen nach einmaligem Anstoß bald mehrere folgten. Die ferneren Anregungen zu denselben empfing er durch eine musikkundige Dilettantin, welche während des Sommers 1827[2]) in Zwickau verweilend, vermöge ihres angenehmen Gesanges große Anziehungskraft auf Robert ausübte. Sie war Verwandte des Carus'schen Hauses, und Gattin eines damals zu Colditz in Sachsen lebenden Dr. med. Carus, des nachmaligen Professors der Medicin an den Universitäten zu Leipzig und Dorpat. Mit dieser nun gab er sich, seiner Aeußerung zufolge, einer förmlichen Musikschwärmerei hin, die ihn zu eigenen Produktionen im Bereich des Liedes antrieb. So entstanden in dieser Periode eine Anzahl Gesänge auf Byron'sche, Schultze'sche und selbstverfaßte Gedichte[3]). Um aber diesen erregten Zustand Roberts vollständig zu machen, mußte noch die Bekanntschaft der Jean Paul'schen Schriften hinzukommen. Es war im wörtlichen Sinne die „Jean Paulzeit" mit ihrer ganzen Ueberschwänglichkeit über ihn hereingebrochen, und was dies heißen will, wird jeder nachzuempfinden vermögen, der sich als Jüngling etwa in einer ähnlichen Lage befunden hat.

Man sollte glauben, nach so mannichfachen naturwüchsigen und im Drange wechselnder Ereignisse abgelegten Proben schöpferischer Begabung, hätte Roberts Mutter bei verständiger Berathung leicht

1) Nach dem amtlichen Todtenregister. Er erlag seinem mehrjährigen Siechthum im kräftigsten Mannesalter, als er gerade mit der Uebersetzung der Byron'schen Werke beschäftigt war.

2) Aus dem Anfang dieses Jahres ist ein Gedicht mittheilenswerth, welches Robert zur Hochzeitsfeier seines Bruders Carl verfaßte. S. Anhang A.

3) Auch sind in Schumann's Notizbuch die gleichzeitigen Anfänge eines Clavierconcerts in E-moll vermerkt.

einen seinen Fähigkeiten und Neigungen entsprechenden Lebensplan entwerfen können. Nichtsdestoweniger und obschon Robert den Wunsch, der Musik ganz anzugehören, inzwischen sogar durch öffentliches Auftreten als Clavierspieler[1]) an den Tag gelegt hatte, vermochte sie sich nicht davon zu überzeugen, daß er der Kunst bestimmt sei. Sie sah, in ihrer ursprünglichen Meinung durch Roberts Vormund, den Kaufmann Rudel in Zwickau bestärkt, vielmehr gänzlich davon ab, ihrem Sohne nach der nahe bevorstehenden Absolvirung des Gymnasiums ein berufsmäßiges Kunststudium zu gestatten. Lediglich wollte sie dessen Musiktreiben als dilettantische Unterhaltung betrachtet wissen, hatte auch in diesem Sinne nichts gegen die Fortsetzung desselben, glaubte aber zugleich ihre zärtliche und besorgte mütterliche Liebe durch nichts besser zu bethätigen, als durch die dringliche Anempfehlung eines sogenannten Brodstudiums, in dem sie das ganze Heil für die Zukunft ihres Kindes erblickte. Robert, noch durch tausend Fäden kindlicher Ergebenheit und Zuneigung gerade an die Mutter gefesselt, fügte sich für den Augenblick ihren Wünschen. Demzufolge ging er im März 1828 nach Leipzig, um das Nöthige für einen längeren Aufenthalt daselbst vorzubereiten und seine Immatriculation auf der Universität als Stud. jur. zu bewerkstelligen, welche am 29. März[2]) erfolgte. Hier begrüßte er seinen, auf dem Gymnasium ihm vorangeeilten Freund Emil Flechsig als Studiosus der Theologie, mit dem er das Abkommen einer gemeinschaftlichen Wohnung traf, sowie den Stud. jur. Moritz Semmel[3]), Bruder seiner Schwägerin Therese. Durch den Letzteren machte er die bald zu einem Freundschaftsbund Veranlassung gebende Bekanntschaft mit dem Stud. jur. Gisbert Rosen[4]). Beide fühlten sich nämlich gegenseitig lebhaft angezogen durch ihre unbegrenzte Verehrung für Jean Paul, der so leicht in Jünglingsgemüthern eine gehobene, zu enthusiastischen Freundschafts-

---

1) Wahrscheinlich geschah dies in der, Zwickau nahe gelegenen Gebirgsstadt Schneeberg. Dort trug er nach der glaubwürdigen Mittheilung eines Augenzeugen, des zu Leipzig lebenden Musiklehrers Günther, einmal einen Kalkbrennerschen Concertsatz öffentlich vor.

2) Nach dem amtlichen Ausweis der Immatriculations-Tabellen auf der Universitätsquästur zu Leipzig.

3) Justizrath in Gera.

4) Dr. G. Rosen starb am 19. Januar 1876 als Obergerichtsrath in Detmold.

bündnissen geneigte Stimmung erweckt. Da beiderseitig sich schnell das Bedürfniß eines längeren Zusammenlebens aussprach, Rosen aber zu Ostern 1828 die Universität Leipzig mit Heidelberg zu vertauschen im Begriff stand, so lud Schumann den neugewonnenen Freund ein, seinen Weg nach Heidelberg mit dem Umwege über Zwickau zu nehmen und einige Zeit im elterlichen Hause zu verweilen. Rosen folgte dieser Einladung, und man traf sich nach Verlauf von ein paar Wochen in Schumann's Geburtsstadt, nachdem letzterer vorher noch einen Abstecher über Teplitz nach Prag gemacht, wo seine Mutter sich besuchsweise aufhielt. Der werthe Gast verweilte, bis Robert sein Abiturientenexamen abgelegt hatte, und ließ sich dann von demselben auf seiner Reise nach Heidelberg bis München begleiten.

In Schumann's Vaterhause stand man damals gerade im Begriff, ein Familienfest zu feiern. Es war die Vermählung des zweitältesten Bruders, Julius Schumann. Bei dieser Gelegenheit gab Robert denn auch wieder Beweise seines poetischen Talents durch ein Hochzeitsgedicht für seinen Bruder Julius, welches er trotz der Unruhe, in die ihn das Maturitätsexamen versetzt hatte, eines Abends vor den Augen seines gerade anwesenden Freundes Rosen in kurzer Zeit niederschrieb[1]). Uebrigens war diese am 15. April 1828 vollzogene Hochzeit von einem seltsamen, die Herzen erschütternden Ereigniß begleitet, welches namentlich auf Robert den nachhaltigsten Eindruck hervorbrachte. Die Trauung sollte auf einem Dorfe, drei Stunden von Zwickau, vollzogen werden. Dort stürzte aber der Geistliche, dem die Vollziehung der Feierlichkeit oblag, in dem Augenblicke vom Schlage gerührt todt zur Erde nieder, als er sich anschickte, mit dem Brautpaar aus der Predigerwohnung nach der Kirche zu gehen. In Folge dieses Unglücksfalles übernahm der anwesende Vater der Braut, Superintendent Lorenz die Vollziehung der kirchlichen Einsegnung.

Das Abiturientenexamen war endlich glücklich überstanden und so glänzend ausgefallen, daß Robert mit dem Zeugniß der Reife Ib. zur Universität entlassen wurde. Die hierüber in Schumann's Familie herrschende Freude wurde nur in etwas durch dem Umstand gedämpft, daß der angehende Student bei dem mit der Entlassung verbundenen öffentlichen feierlichen Schulakte, im Vortrag des von ihm selbst verfaßten Gedichtes „Tasso's Tod" stecken blieb. So zeigte er bereits

1) S. Anhang B.

als Jüngling schöpferische Kraft, aber einen Mangel der Fähigkeit, dieselbe nach Außen glatt zur Wirkung zu bringen.

Die beiden jungen Freunde begaben sich sehr bald auf die schon erwähnte Reise; sie wurde mit der damaligen, Nachts durch Zwickau gehenden Eilpost angetreten, zunächst nach Bayreuth. Hier einen Tag zu verweilen, mochten die Jean-Paul-Schwärmer sich nicht versagen, um alle durch den Dichter denkwürdig gewordenen Plätze zu besuchen, vor allem das Grab Jean Pauls, die „Phantasie" und die „Eremitage". Auch wurde der in der Nähe wohnenden alten Rollwenzel gedacht, die gründlich referiren mußte.

Von Bayreuth ging's über Nürnberg nach Augsburg, wo wiederum Rast gehalten wurde. Hierzu lag gleichfalls eine besondere Veranlassung vor, die diesmal indeß keinem Todten, sondern Lebenden galt. Schumann hatte nämlich eine Empfehlung an den als Chemiker seiner Zeit nicht unbekannten Dr. v. Kurrer[1]) in Augsburg abzugeben, dessen Gattin aus Zwickau war. — Dies gab Veranlassung, daß die beiden Reisenden mehrere Tage in dem gastlichen Hause des Genannten verweilten. Schumann ließ sich diesen extemporirten Aufenthalt um so lieber gefallen, als er sehr schnell eine lebhafte Neigung für die schöne, tiefblauäugige Tochter seines liebenswürdigen Wirthes faßte, die ihn auch längere Zeit nachher noch beschäftigte, allerdings ohne weiteren Erfolg, da Clara, so hieß das Mädchen, bereits einen warmen Verehrer hatte, mit dem sie auch später eine Verbindung einging. Der Letztere war aber so großmüthig, sich bei Schumann, der als junger Mann kein ungefährlicher Nebenbuhler war, statt jeder Animosität durch eine Empfehlung an H. Heine (damals in München), zu revanchiren, welcher v. K. eine andere an den Maler Clemens Zimmermann hinzufügte.

In München eilten die beiden jungen Männer diese Empfehlungen zu überreichen. Namentlich brannten sie vor Begierde, H. Heine, der damals im Erstlingskranze seines Ruhmes strahlte, und dessen Reisebilder und Buch der Lieder eben von der heranwachsenden Generation verschlungen wurden, persönlich kennen zu lernen. Er bewohnte ein schönes Gartenzimmer, dessen Wände durch Gemälde der damals in

1) Dr. v. Kurrer war ein intimer Freund von R. Schumann's Vater, und bis 1809 Theilhaber an einer Kattunfabrik in Zwickau. Nach dieser Zeit lebte er in Augsburg.

München lebenden Künstler reich geschmückt waren. Der hochbegabte Dichter entsprach ganz dem Bilde, welches die fremd eintretenden Genossen nach seinen Schriften sich von ihm gemacht hatten; was noch etwa daran fehlte, wurde durch die sarkastische, beißend-witzige Ausdrucksweise Heine's, der er freien Zügel ließ, sehr bald ergänzt. Schumann verweilte mehrere Stunden bei Heine, während Rosen sich verabschiedete, um einen Landsmann aufzusuchen. Alle Drei trafen sich aber in der Leuchtenberg'schen Gallerie wieder, wo den beiden Fremdlingen fortgesetzte reichliche Gelegenheit geboten wurde, die scurrilen Einfälle Heine's, dessen Laune sich als eine unerschöpfliche zeigte, theils zu bewundern, theils zu belachen.

Der Besuch bei Zimmermann war, wenn auch in anderer Weise als bei Heine, nicht minder ergiebig. Die jungen Leute fanden dort eine sehr zuvorkommende liebevolle Aufnahme, mit bewirkt durch einen Vortrag Schumann's auf dem Pianoforte, und es wurde ihnen der hohe Genuß zu Theil, die Cartons des Meisters zu den Gemälden in der Glyptothek, sowie auch die letztere selbst zu sehen.

Nachdem noch alles sonst Denkwürdige der bairischen Residenz gemeinsam in Augenschein genommen war, trennten sich die Freunde am 2. Mai. Rosen nahm seinen Weg über Augsburg nach Heidelberg, nicht ohne ein zartes Andenken von Schumann an die Schöne; der letztere begab sich über Regensburg zunächst wieder nach seiner Heimathsstadt, um für längere Zeit von derselben Abschied zu nehmen. Dies geschah sehr eilig, wie aus einem Briefe Schumann's an den Freund Rosen ersichtlich ist. Er lautet:

Leipzig, den 5. Juni 1828.

Mein theurer Rosen,

Heute ist der 19. Juni, so lange hat es leider gedauert, daß ich den Brief fortsetzen konnte. Ach! wer doch mit Dir in Heidelberg wäre. Leipzig ist ein infames Nest, wo man seines Lebens nicht froh werden kann — das Geld macht reißende Fortschritte und mehr als man in den Hörsälen machen kann — eine Bemerkung, die geistreich genug aus dem Leben zu greifen ist und noch dazu aus meinem. Hier sitze ich nun ohne Geld, im stummen Vergleichen der Gegenwart mit den jüngst verflossenen Stunden, die ich mit Dir so innig, so heiter verlebte und bleibe sinnend vor Deinem Bilde stehen und vor dem komischen Schicksal, welches die Menschen auf so entgegengesetzten Wegen zusammenführte, vereint und wieder von einanderreißt. Du

sitzest vielleicht jetzt auf den Ruinen des alten Bergschlosses und lächelst vergnügt und heiter die Blüthen des Juni an, während ich auf den Ruinen meiner eingesunkenen Luftschlösser und meiner Träume stehe und weinend in den düstern Himmel der Gegenwart und der Zukunft blicke. Himmel! Dieser Brief scheint ja entsetzlich ernst zu werden und das soll er bei Gott nicht, melancholische Gesichter wie Deines müssen aufgeheitert werden und meinen melancholischen Ernst will ich für mich behalten.

Meine Reise über Regensburg war verflucht ennuyant und ich vermißte Dich nur zu sehr in jenem erzkatholischen Strich. Ich mache nicht gerne Reisebeschreibungen und vollends solche, welche unangenehme Gefühle aufrühren, die besser in der Erinnerung unterdrückt werden. Es reiche hin, Dir zu sagen, daß ich recht innig an Dich dachte, daß mir das Bild der lieblichen Clara im Traume und im Wachen vor Augen schwebte, und daß ich recht herzlich froh war, als ich meine gute Heimathsstadt Zwickau wieder sah. Alle waren bestürzt, daß ich nur drei Stunden bleiben wollte, denn in Zwickau hatte noch kein Mensch etwas von Nürnberg, Augsburg, München gehört, geschweige denn etwas davon gesehen; Alle wollten deshalb was erzählt haben; ich aber war unerbittlich, drückte mich nach drei Stunden, die ich dort blieb, in die Ecke des Postwagens und — weinte recht innig, und dachte über Alles nach, was mir schon vom Herzen gerissen ward und noch zertrümmert vor mir liegt, und sann über mein wildes Schlaraffenleben nach, was ich seit acht Wochen geführt hatte und leider jetzt noch führe. Du irrst Dich gewaltig, wenn Du glaubst, ich sei liederlich — nicht die Probe — ich bin ordentlicher denn je, aber ich befinde mich hier ganz erbärmlich und das Studentenleben scheint mir zu niedrig, als daß ich mich hineinstürzen möchte. Ich war nicht übel Willens Dir meine Gedanken über Burschenschaft u. s. w. zu entwickeln aber sie sind das Briefporto nicht werth, was Dich ohnehin schon 8 Gr. 6 Pf. kostet.

Mein angenehmer Rosen, wie geht es Dir denn? Heute ist herrliches Wetter, gestern war ich im Rosenthale und trank eine Tasse Kaffee! Ich bin heute ganz entsetzlich lustig, wenn Dich das interessirte, aus dem einfachen Grunde weil ich kein Geld habe und es alte Mode ist, fideler zu sein, als wenn man welches hat. Angenehmer Rosen, ich frage noch einmal, wie befindest Du Dich denn — es ist schrecklich acht gute Groschen zahlen zu müssen, um dies zu erfahren. Aber es

geht nicht anders, die Welt haut sich gegenseitig über die Eselsohren und so kommt Gleichgewicht heraus. Und doch freut jede Zeile, jeder Brief von Dir innig und ich will gern bezahlen, wenn ich nur von Dir Briefe erhalte.

— — — — Semmel läßt Dich herzlich grüßen, er bekümmert sich wenig um die Burschenschaft und lacht sarkastisch über die schwebslichen nebligen Begriffe von Volksthum, Deutschthum, und die inflammirten Burschen ärgern sich darob gewaltig. Ach! welche Ideale machte ich mir von einem Burschen und wie armselig fand ich sie meistens. — Jetzt gehe ich sachte zum ernsthaften Capitel meines Briefes über und den ganzen Aufenthalt in Augsburg und Deinen in Zwickau und Gera [1]) trägt mir der Genius der Freundschaft vor die sehnsüchtigen Augen. Ach, daß doch jede glückliche Minute sich selbst mordet!

Auf der Rückreise über Bayreuth besuchte ich, durch die Güte der alten Rollwenzel, Jean Paul's Wittwe und bekam von ihr sein Bild. Wenn die ganze Welt Jean Paul läse, so würde sie bestimmt besser aber unglücklicher — er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht [2]), aber der Regenbogen des Friedens schwebt immer sanft über alle Thränen und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt.

Mit diesem Brief gehen zwei nach Augsburg an den Doctor (v. Kurrer) und an Clara ab, und Du kannst nicht verlangen, daß ich mich nach solchen erschöpfenden Ergießungen noch ferner ergießen soll. Clara's Bild — — Lebe denn glücklich! jeder Genius des Menschen sei mit Dir und der der Freudenthränen begleite Dich ewig! Behalte aber auch den Freund lieb, der nur wenige Minuten mit Dir zusammen lebte, aber das recht innig und froh und Dich von Herzen lieb gewonnen, weil er in Dir einen menschlichen, weichen und doch kräftigen Jüngling fand. Vergiß die schönen Stunden nie, die wir zusammen lebten und bleibe so menschlich, so gut wie Du es jetzt bist. Antworte bald.

Dein

R. Sch.

---

1) Man hatte dorthin eine Tour zu Verwandten bei Gelegenheit der Anwesenheit Rosens in Zwickau gemacht.

2) Eine gleiche Aeußerung that Schumann's Vater in Bezug auf die Werke Miltons und Youngs. Vergl. S. 1.

Es ergiebt sich aus der ganzen Gemüthstonart dieses Briefes, wie tief die Jean Paul'sche Stimmung in die beiden Freunde, und besonders in Schumann, eingedrungen war. Die forcirte Empfindung, die sich namentlich gern in überschwenglichen Aeußerungen ergeht, und sich nie genug thun zu können glaubt, ließ ihn zu einem Ausdrucke greifen, wie der „der Genius der Freudenthränen begleite Dich ewig"; und es ist nicht zu verkennen, daß, wie in den Jean Paul'schen Dichtungen die Musik eine so bedeutende Rolle spielt, so auch jene Uebergewalt der Empfindung gern zum musikalischen Ausdrucke greift. Dieser Jean-Paulismus bleibt ein Grundzug im Empfinden und Schaffen Schumann's, zu dem sich dann später andere Elemente hinzugesellten.

Zur Erklärung der in diesem Briefe berührten studentischen Angelegenheiten sei hinzugefügt, daß Schumann nach seiner Ankunft in Leipzig in die Burschenschaft eintrat, welcher sein schon erwähnter Studienfreund Moritz Semmel gleichfalls angehörte. Beide gaben aber, als dieselbe bald nachher fremdartige Tendenzen zu verfolgen anfing, ihre Mitgliedschaft auf, und traten zu der regenerirten Verbindung „Marcomannia" hinüber. Doch hatte dieser Verband für Schumann keine weitere Bedeutung als die, gelegentlich mit seinen Genossen, um studentisch zu sprechen, in der „Kneipe" oder auf dem Fechtboden zusammenzutreffen.

Der angedeutete Geldmangel, in welchen Schumann, wie man sehen wird, späterhin noch öfters gerieth, wurde mittlerweile durch eine Sendung seines Vormundes gehoben, welcher es zugleich an väterlichen Ermahnungen, dem erwählten Studium der Rechtswissenschaft treu zu bleiben, nicht fehlen ließ. Schumann's Antwort hierauf war folgende:

Leipzig, den 4. July 1828.

Ew. Wohlgeboren

sage ich meinen verbindlichsten Dank für das übersandte Monatsgeld — — —. Sein Sie versichert, daß ich das Geld nur auf die beste Weise verwenden werde, und daß ich durchaus keine unnöthigen Ausgaben damit bestreite.

Die Jurisprudenz habe ich ganz gewiß als mein Brotstudium erwählt, und will fleißig in ihr arbeiten, so eiskalt und trocken auch der Anfang ist.

Nehmen Sie meine innigsten Wünsche für Ihr Wohl und Ihre

Gesundheit und sein Sie versichert, daß ich mit der schuldigsten Hochachtung verharre

Ew. Wohlgeboren
dankbar ergebener
Robert Schumann.

Wie wenig indessen Schumann seine entschiedene Abneigung gegen das juristische Studium zu überwinden vermochte, erhellt aus einem bald darauf an den Freund Rosen gerichteten Schreiben. Dasselbe giebt zugleich Aufschlüsse über sein weiteres Leipziger Leben. Es lautet:

Mein theurer Rosen,

es muß eine verdammt komische Freude sein, mein Sanscritt zu lesen, drum geb' ich mir heute Mühe recht schön zu schreiben, und mache eine Regel von der Ausnahme, weil in der Regel Poeten und Clavierspieler eine Hundepfote schreiben d. h. so wie ich. Jetzt geht der eigentliche Brief los und die captatio benevolentiae ist vorausgesandt.

Mein angenehmer Rosen, o der glücklichen Zeiten, da wir noch beisammen waren, denn mit unserer Trennung fing meine Herrlichkeit an, nämlich mein Studentenleben. Aber wie hab ich's gefunden, keine Rosen im Leben und keinen Rosen unter den Menschen. Ich fliege manchmal, sei es nun im Jean Paul oder am Clavier, das wollen die hiesigen Deutschthümler[1]) nicht dulden. Flug-Menschen oder Luftschiffer verhalten sich überhaupt zu den Sitzfleisch-Menschen wie Bienen. Wenn sie fliegen, so thun sie keinem Menschen Etwas zu Leide, sobald man sie jedoch an den Blumen antasten will, so stechen sie! Steche ich nun auch nicht, so schlag' ich doch mit Händen und Füßen aus, um einmal jene schwebelichen Begriffe von Volksthum ꝛc. in's Bockshorn zu jagen. Götte[2]) außer Semmel und Flechsig ist der Einzige, mit welchem ich näher befreundet bin. An den Andern ist nicht viel und ich bekümmere mich wenig um sie, höchstens um Schütz und Günther, wenn sie nur nicht so einseitig wären.

Nach Heidelberg komme ich gewiß, aber leider erst Ostern 1829,

---

1) Unter diesen verstand Schumann die Burschenschafter, von denen im ersten Briefe an Rosen bereits die Rede war.

2) Ein Braunschweiger.

ach, daß Du dann noch da wärest, um dann in diesem blühenden Paradiese mit Dir umherschwärmen zu können, die niedlichen Bilderchen, für die ich Dir herzlich danke, geben meinen Träumen Flügel. Hier habe ich noch kein Collegium besucht, und ausschließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Clavier gespielt, etliche Briefe und Jean Pauliaden geschrieben. In Familien habe ich mich nicht eingenistet und fliehe überhaupt, ich weiß selbst nicht warum, die erbärmlichen Menschen, komme nur wenig aus und bin manchmal so recht zerknirscht über die Winzigkeiten und Erbärmlichkeiten dieser egoistischen Welt. Ach, eine Welt ohne Menschen, was wäre sie? ein unendlicher Friedhof — ein Todtenschlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein todter Guckkasten ohne Figuren — und doch! — Diese Welt mit Menschen, was ist sie? — ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume — ein Garten mit Cypressen und Thränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren. O Gott — das ist sie — ja! Ob wir uns wiedersehen, wissen freilich nur die Götter, aber die Welt ist ja noch nicht so groß, als daß sie Menschen auf immer trennen könnte und vollends Freunde. Das Wiedersehen ist ja von jeher niemals so lang gewesen, als die Trennung und wir wollen nicht weinen . . . . . . (unleserlich), denn allen Menschen hat von jeher das Schicksal mit seinen Riesenfäusten das Maul verstopft, aber die Herzen nicht, die sich in der Ferne wärmer lieben und heiliger achten, weil sie sich als unsichtbar oder gestorben oder überirdisch betrachten. — —

Ich bin erschöpft vom vielen Briefschreiben, darum zürne nicht, wenn ich schließe, es wird Dir ohnehin keine Freude machen, mein Gewäsch anzuhören. Deine Leipziger Bekannten, die Dich ohne Ausnahme herzlich lieben und achten, lassen Dich tausendmal grüßen.

Lebe denn wohl, geliebter Freund, Dein Leben möge nicht mehr Gewölke haben, als zu einem schönen Abendhimmel nöthig ist, und nicht mehr Regen als zu einem Mondregenbogen, wenn Du Abends auf den Bergruinen sitzest und entzückt in das Blütenthal und in den Sternenhimmel schaust. Vergiß mich dann nicht, den fernen Freund, der recht zermalmt und unglücklich ist, und wünsche mir Alles, was ich Dir aus der Ferne wünsche. Dein milder menschlicher Genius flattre leicht über den Koth des Lebens und Du selbst bleibe, was Du bist und warst — menschlich — menschlich. Lebewohl.

Dein Schumann.

Dieser Brief mit seiner eigenthümlichen Jean Paul'schen Fassung läßt so klare, unverhüllte Blicke in Schumann's Inneres thun, daß er keines weiteren Commentars bedarf. In ihm sind die Keime zu dem ganzen künftigen so bedeutenden, und ebenso glücklichen, als unglücklichen Dasein bloßgelegt. Ohne Mühe kann man aus ihm den ganzen späteren Schumann mit seiner hohen geistigen Begabung, mit seinem tieffühlenden, empfänglichen, und auch wiederum apathisch-melancholischen Wesen erkennen. Kaum hat er aber auch in einem der andern vorliegenden Briefe so rückhaltslos den ganzen inneren Menschen gezeigt.

Der erste Leipziger Aufenthalt Schumann's sollte inzwischen sich doch noch anders gestalten, und nicht in eben der Weise enden, wie ihn die beiden mitgetheilten Briefe an Rosen schildern. Ein allmäliges Heraustreten aus der Abgeschiedenheit, zu welcher Schumann überhaupt und gern hinneigte, trug das Wesentlichste dazu bei. Zunächst erneuerte er die Bekanntschaft mit Agnes Carus, welche schon im Jahre 1827 das musikalische Interesse Schumann's durch ihren Gesang in hohem Grade erregt hatte [1]) und deren Gatte als Professor an die Leipziger Universität berufen worden war. Der eine Zeit lang hindurch lebhafte Verkehr in dem Hause dieser kunstsinnigen Frau wirkte nicht allein wohlthätig auf das zurückhaltende Wesen Schumann's, sondern gab ihm Gelegenheit, interessante Persönlichkeiten kennen zu lernen, unter denen er Marschner, den spätern Meister der Oper, selbst anführt. Wichtiger aber als diese durch das Carus'sche Haus vermittelte Bekanntschaft, wurde ihm die Friedrich Wieck's, [2]) dessen lebhaftes, anregendes Wesen sofort eine bedeutende Anziehungskraft auf Schumann ausübte. Aber auch Wieck's älteste, im neunten Lebensjahre stehende Tochter Clara, die bereits einen gewissen Grad virtuoser Bildung erlangt hatte, war gleichzeitig ein künstlerischer Anziehungspunkt für Schumann.

Clara Josephine Wieck wurde am 13. Septbr. 1819 zu Leipzig geboren. Die ersten Jahre ihrer Kindheit flossen still und ruhig hin, ohne daß sie ihr großes Talent, das späterhin in höchst vollendeter Ausbildung europäischen Ruf erlangte, offenbart hätte. Ja es schien sogar Anfangs, daß sie von der Natur nicht sonderlich günstig bedacht sei, da ihr

---

1) Vergl. S. 20.

2) S. über ihn Anhang C.

das Lernen der Sprachen große Schwierigkeiten machte, was durch einen gewissen Grad von Schwerhörigkeit, die indessen für die Ausbildung der künstlerischen Anlagen nie hemmend gewesen ist, bedingt gewesen sein mag. Mit dem fünften Lebensjahre begann der Unterricht auf dem Pianoforte, dessen unübertroffene Meisterin sie werden sollte. Die Ausbildung ging nach der zweckmäßigen Methode ihres Vaters nicht überstürzend wie bei Wunderkindern, sondern in ruhiger, stufenweiser, aber desto sicherer harmonischer Entfaltung vor sich. Nach Verlauf von vier Jahren war sie so weit vorgeschritten, um in einem öffentlichen Conzerte zum ersten Male mitzuwirken. Es geschah dies am 20. October 1828, und zwar in dem Conzert einer Pianistin, Namens Perthaler aus Grätz, mit der sie vierhändige Variationen von Kalkbrenner spielte. Durch den vielfachen musikalischen Verkehr im Wieck'schen Hause, welches zu einem Sammelplatze einheimischer und auswärtiger, durch Leipzig reisender künstlerischer Größen wurde, fand Clara erwünschte Gelegenheit, ihr so glücklich entwickeltes Talent mehr und mehr geltend zu machen und zu steigern. In dieser Hinsicht verdient namentlich der nachhaltige Einfluß, den Paganini's Anwesenheit in Leipzig während des October 1829 auf sie übte, besonders erwähnt zu werden.

Neben dem Clavierspiel versuchte Clara sich auf eigene Hand in der Composition. Mit dem 11. Jahre trat sie als Conzertspielerin in die Welt; der Vater unternahm mit ihr eine kleine erste Kunstreise nach Weimar, Cassel und Frankfurt a. M. Von derselben zurückgekehrt, bereitete sie sich zu einem größeren Ausflug vor, der sie nach Paris führte. In Paris[1]) trat Clara Wieck in einem eigenen Conzerte so wie vielfach in größeren Privatcirkeln auf, und brachte von dort jenen Ruf mit, der für ihr Geschick entscheidend wurde, und überall, wo sie sich hören ließ, gleiche Geltung fand, während ihr vorher in Deutschland, und namentlich in ihrer Vaterstadt Leipzig nur eine bedingte Anerkennung zu Theil geworden war. Ihr Pariser

---

1) In Betreff dieser Mittheilung macht F. J. Fétis in seiner „Biographie universelle" eine berichtigende Bemerkung. Er sagt dort, daß sich über dieses Concert Clara Wieck's weder in der „Revue musicale" noch in der „Allgem. Musik-Zeitung" irgend eine Notiz finde. Aus diesem Grunde glaubt er annehmen zu dürfen, daß ich zwei verschiedene Zeiträume mit einander verwechselt habe. Die Notizen über das Leben Clara Wieck's rühren wörtlich von deren Vater her, weshalb wohl deren Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist.

Aufenthalt, obwohl er mehrere Wochen gewährt hatte, wurde abgekürzt durch das plötzliche Auftreten und bedenkliche Ueberhandnehmen der Cholera. In Folge dessen wandte sie sich mit ihrem Vater wieder nach Leipzig und gab sich hier aufs Neue eifrigst den musikalischen Studien hin, nicht nur den technischen unter der ferneren Leitung ihres Vaters, sondern auch den theoretischen, die bereits im 11. Jahre beim Cantor Weinlig begonnen hatten, durch M. D. Kupsch fortgesetzt und unter H. Dorns Anleitung beendigt wurden. Dabei begnügte sie sich nicht mit dem Studium der Harmonielehre und des Contrapunktes, sondern übte auch fleißig die Kunst der Instrumentation und des Partiturlesens. Sogar eine Zeit lang trieb sie, um ihr Wissen möglichst vielseitig zu machen, das Violinspiel unter Anleitung des dermaligen Violinisten Prinz und später auch den Gesang bei dem berühmten bereits verstorbenen Miecksch zu Dresden — beides auf Veranlassung ihres Vaters.

Weitere Kunstreisen in Begleitung ihres Vaters, auf denen sie in Deutschland zuerst Chopin's Werke in die Oeffentlichkeit einführte, unternahm sie während der Jahre 1836—1838 nach Berlin, Breslau, Dresden, Hamburg und Wien, überall die außerordentlichsten Erfolge durch ihre bewundernswerthen Leistungen erringend. Im Januar 1839 trat sie selbstständig eine zweite Reise über Nürnberg, Stuttgart und Karlsruhe nach Paris an, von der sie im August desselben Jahres wieder nach Deutschland zurückkehrte; den darauf folgenden Winter conzertirte sie abermals in mehreren Städten Norddeutschlands mit stets gleicher Auszeichnung. Hiermit beschloß sie einen Theil ihrer früh begonnenen und glänzenden Künstlerlaufbahn als Clara Wieck, um sie an der Seite Robert Schumann's fortzusetzen, mit dem sie sich im September 1840 vermählte, wie vorgreifend bemerkt sei.

Das sehr erklärliche Verlangen, einer so begabten Natur nachzueifern, mußte den Wunsch in Schumann erzeugen, des Unterrichts theilhaftig zu werden, dem sie ihre frühzeitige Entwicklung verdankte. Dies Verlangen wurde erfüllt. Schumann ersuchte, keineswegs gegen den Willen seiner Mutter, Friedrich Wieck um Clavierstunden, die er auch in der Folge, freilich in nur gemessener Zahl, von diesem empfing. Sein Spiel zeigte damals eine bedeutende Gewandtheit und Fertigkeit, ohne jedoch den Ansprüchen an die Erfordernisse einer sorgfältig durchgebildeten Technik, als Tonbildung, Klarheit, Correctheit, Ruhe, und einer maßvoll schönen Darstellung gerecht zu werden.

Durch den Unterricht Wieck's nun fand er zum ersten Mal in seinem Leben Gelegenheit, sich mit einer rationellen, die Technik sicher fördernden Methode des Clavierspiels bekannt zu machen, deren Benutzung er sich auch für den Augenblick in williger Erkenntniß ihres Werthes angelegen sein ließ. Zeigte sich Schumann hier bis zu einem Grade als empfänglicher und gelehriger Schüler, so war ihm dagegen keinerlei Interesse für die zum Pianofortespiel als Hilfswissenschaft unentbehrliche Akkordlehre abzugewinnen. Er hatte keinen Sinn dafür, und hielt eine derartige Orientirung in dem harmonischen System ohne Bedenken für überflüssig, glaubend, daß es völlig genug sei, wenn man sich nach dem Gehör Akkorde auf dem Clavier zusammenzusuchen vermöchte. Diese irrige, mit einer gewissen eigenwilligen Hartnäckigkeit festgehaltene Ansicht, war ihm trotz aller Gegenvorstellungen seines wohlerfahrenen Lehrers nicht zu benehmen. Er blieb ihr einstweilen treu, freilich nur so lange, als seine Unwissenheit in diesen Dingen sich bei den ferner von ihm unternommenen Compositionsversuchen auf gar zu empfindliche Weise fühlbar machte. Dann erst gelangte er zu der Erkenntniß von der Unerläßlichkeit des theoretischen Studiums.

Der neubegonnene Clavierunterricht währte mit mannichfachen Unterbrechungen bis zum Februar 1829, da sich dann Friedrich Wieck genöthigt sah, denselben aus Zeitmangel einzustellen. Ohnehin hätte sich aber auch das Verhältniß lösen müssen, weil Schumann bald darauf Leipzig für eine geraume Zeit verließ, um die Heidelberger Universität zu beziehen.

Die näheren Bekanntschaften, welche Schumann während seines ersten Leipziger Aufenthaltes weiterhin noch schloß, waren durchaus geeignet, seine feurige Neigung zur Kunst bei weitem mehr anzufachen, als erlöschen zu machen. Wie es natürlich ist, daß gleichartige oder doch verwandte Kräfte sich gegenseitig anziehen, so traten nach und nach meist nur Persönlichkeiten in den Kreis seines Umganges, die thätigen Antheil an seinen musikalischen Bestrebungen nahmen, die also selbst irgendwie sich ausübend in der Kunst versuchten, welcher er mit Leib und Seele anhing. Diese Persönlichkeiten waren namentlich Julius Knorr,[1]) Täglichsbeck, Gymnasiallehrer und Musikdirector in Brandenburg, und Glock, Bürgermeister in Ostheim bei Meiningen,

1) Er starb 17. Juni 1861 in Leipzig.

sämmtlich Studiengenossen Schumann's. Im mannichfachen Wechsel gab er sich mit diesen je einzeln oder zusammen dem befruchtenden Genusse der Tonwerke verschiedener Meister hin, wobei er stets seinen Platz am Flügel, gewöhnlich in Hemdärmeln und eine Cigarre im Munde, fand, während Täglichsbeck Violine und Glock Violoncell spielten.

Schumann war damals von Franz Schubert's Genius eben so tief und mächtig ergriffen, als kurze Zeit vorher von Jean Paul. Er spielte leidenschaftlich die zwei- und vierhändigen Pianofortecompositionen dieses Meisters, dessen frühzeitiger Tod[1]) ihn mit der tiefsten Wehmuth erfüllte, ja, ihn Thränen inniger Trauer vergießen ließ. Seine Begeisterung für den Heros des deutschen Liedes, der er, wie seine gesammelten Schriften vielfach bezeugen, unverändert treu blieb, übertrug sich sehr bald auf die musikalischen Genossen.

Man ließ es aber bei der allgemeineren Bekanntschaft mit den Fr. Schubert'schen Werken nicht bewenden, und beschloß im Feuereifer, eines derselben gemeinsam bis zu möglichster Vollendung einzuüben. Die Wahl fiel auf das Trio op. 99 B-dur, dessen Schönheiten Alle in die größte Ekstase versetzt hatte. Es wurde so lange daran studirt, bis man glaubte, der Darstellung des Werkes mächtig zu sein. Dann veranstaltete Schumann einen musikalischen Festabend, an dem jenes Trio zum Vortrag kam. Außer mehreren, den Mitwirkenden befreundeten Commilitonen wohnte demselben als Hauptgast Fr. Wieck bei.

Dieser Abend bildete die nächste Veranlassung zu bestimmten wöchentlich sich wiederholenden musikalischen Zusammenkünften in Schumann's Wohnung, bei denen, unter Hinzuziehung des Mitstudiosen Sörgel[2]) für die Bratsche, die verschiedenartigsten Werke der Kammermusik von Beethoven bis zum Prinz Louis Ferdinand, oder auch umgekehrt, an die Reihe kamen. In den Zwischenpausen wurden meist musikalische Gespräche, namentlich über den Altmeister Bach gehalten, dessen „wohltemperirtes Clavier", für Schumann schon damals eine Quelle eifrigen Studiums, beständig auf dem Instrumente lag. Fand Schumann vielfache Veranlassung, seine Kenntnisse in dem vielleicht genußreichsten Gebiete der Tonkunst, in der Kammermusik zu erweitern und zu vervollständigen, so war damit für ihn

---

1) Schubert starb am 19. November 1828 in Wien.

2) Derselbe wanderte später nach Texas aus und ist seitdem verschollen.

zugleich die Anregung zu erneuerten schöpferischen Versuchen gegeben. Es entstanden um diese Zeit an eignen Compositionen: acht vierhändige Polonaisen, jedenfalls Nachbildungen der gleichartigen Schubert'schen Tonstücke, 10 bis 12 Lieder, namentlich auf Texte von Justinus Kerner (auch befand sich darunter die Composition zu Goethe's Fischer)[1]), ferner Variationen zu vier Händen über ein Thema von Prinz Louis Ferdinand und endlich ein Quartett in E-moll für Pianoforte und Streichinstrumente. Es ist leicht erklärlich, daß bei einer so rückhaltlosen Hingabe an die Kunst, wenn gleich dieselbe sich in den Grenzen rein genießender Absicht verhalten mochte, wenig Zeit für das Studium der Jurisprudenz übrig blieb. Mit diesem stand es in der That schlecht genug, obwohl Schumann gelegentlich den ohnmächtigen Versuch[2]) gemacht hatte, die juristischen Collegia zu besuchen. Es blieb eben ein Versuch, und alle guten Vorsätze vermochten nicht, Schumann's Sinn, der fortwährend in der Schwebe hing und unwillkürlich zur Kunst hinüberneigte, gleichwie die Wünschelruthe nach dem verborgenen Schatze schwankend hinweist, zur entschiedenen Thatkraft zu treiben. Dagegen widmete er den sogenannten humanioribus einige Theilnahme. Namentlich hörte er gern die Vorträge des Philosophen Krug, die ihn auch veranlaßten, privatim Fichte's, Kant's und Schelling's Schriften zu studiren.

Schumann hatte, wie schon aus einem der mitgetheilten Briefe ersichtlich ist, den Entschluß gefaßt, mit Ostern 1829 die Universität Heidelberg zu beziehen. Dieser Entschluß stand fest in ihm, trotzdem dort ein erneuertes Zusammenleben mit dem Freunde Rosen, welcher in seine Heimath zurückkehren sollte, nicht zu gewärtigen stand. Die Nachricht des Heidelberger Freundes hierüber veranlaßte folgenden Brief Schumann's:

1) Diese Lieder sandte Schumann mit der Bitte um eine Beurtheilung an den seiner Zeit bekannten Liedercomponisten Wiedebein nach Braunschweig, dessen Lyrik ihn sehr fesselte. Wiedebein antwortete. Der achte Band der neuen Zeitschrift für Musik enthält Seite 106 ein von der Redaction, also von Schumann unter Verhüllung der betreffenden Persönlichkeiten mitgetheiltes Schreiben „eines älteren Meisters an einen jungen Künstler", welches unverkennbar die Antwort Wiedebeins auf Schumann's Sendung ist. S. Anhang D.

2) Schumann äußerte in späteren Jahren, wenn er um seine juristischen Studien befragt wurde, scherzhaft, er sei nur bis an die Thür des betreffenden Auditoriums gekommen, habe draußen eine Weile gelauscht, dann aber leise Kehrt gemacht.

Leipzig am 7ten Nov. 1828.

Ein entzückender belebender Gedanke ist es mir seit Tag und Jahr, zu Ostern nach Heidelberg gehen zu können, alle Freudenhimmel des Wonnelebens liegen vor mir ausgebreitet, das große Faß und die kleinen Fässer, die heitern Menschen, die nahe Schweiz, Italien, Frankreich, das ganze Leben dort, das ich mir mit tizianischen Feuerstrichen vormale. Es genügt mir zu wissen, daß ich aus Deiner, künftighin meiner Stube den Neckar mit seinen Rebengeländen vor mir habe, und möchte das Zimmer sonst sein wie es wollte, dies Einzige reicht hin. Deine Blumen, wenn sie anders nicht bis Ostern verwelken, sollen, wie die der Freundschaft, nicht verblühen. Wenn Du wahrhaft edle Menschen jetzt in Heidelberg zu Freunden hast, so wäre es mir nicht unlieb, bei diesen Deine Stelle zu übernehmen, weil ich zu Ostern keinen Menschen in Heidelberg habe, der mich kennt und den ich verstehe. Eine trübe Idee, in welche Hände wird der Zufall meine Freundschaft treiben? Uebrigens geht es mir hier besser als je, wär ich nur nicht immer ein so armer erbärmlicher Hiob in den Geldbeutelangelegenheiten. Ich führte voriges Semester ein unregelmäßiges ungeordnetes Leben, wenn gerade auch kein liederliches; aber ich dachte zu wenig an jenen Vers aus den Idealen: „Beschäftigung, die nie ermattet.“ Die großen herrlichen Concerte [1]) machen mich vollends glücklich! — Es wird finster, drum sei froh, daß ich schließe; schreibe mir bald und viel und mehr als ich Dir. Nächstens mehr und besser! Lebe wohl, mein guter, guter Rosen und denke der Stunden, wo wir glücklich waren, mit eben der Liebe wie ich, und bleibe auch in der Erinnerung und Zukunft mein Freund, wie ich ewig der Deinige.

R. Sch.

P.S. Kennst Du einen Dichter Grabbe, der Verfasser des „Herzog von Gothland“ und kannst Du mir etwas von ihm mittheilen, da er sich seit langer Zeit in Deiner Vaterstadt aufhalten soll? Eine Antwort hierauf würde mich besonders erfreuen.

Inzwischen änderten sich indeß die Verhältnisse wider Erwarten dahin, daß beiden Freunden dennoch ein Beisammensein in Heidelberg zu Theil werden sollte. — Rosen blieb länger auf der Universität als es vorher bestimmt gewesen, und dieser Umstand hatte die freudigsten

1) Die Gewandhausconcerte zu Leipzig.

Mittheilungen zur Folge. Ehe Schumann aber Leipzig für längere Zeit verließ, besuchte er zuvor seine Verwandten in Zwickau und Schneeberg. Aus letzterer Stadt schreibt er an Rosen:

Schneeberg, am letzten April 1829.

Mein guter Rosen,

Beinahe wären meine ganzen Heidelberger Luftschlösser zerronnen; mein Bruder Julius wurde kurz nach der Entbindung seiner Frau lebensgefährlich krank; meine Mutter beschwor mich, im Falle, daß dieser sterben sollte, sie nicht zu verlassen, weil sie sonst ganz einsam wäre. Jetzt ist die Krankheit aber ganz gehoben und ich kann Dir mit fröhlicher Zuversicht zurufen: heute über drei Wochen hänge ich Dir am Halse.

Es wurde mir in der letzten Zeit furchtbar schwer, aus Leipzig zu gehen. Eine schöne, heitere, fromme, weibliche Seele hatte die meinige gefesselt; es hat Kämpfe gekostet, aber jetzt ist Alles vorbei, und ich stehe stark mit unterdrückten Thränen da und schaue hoffend und muthig in mein Heidelberger Blüthenleben.

Ich glaube nicht, daß ich Dir schon geschrieben habe, daß unser Freund Semmel nach seinem Examen mit nach Heidelberg fliegen wird. Das soll ein Leben werden, zu Michaelis geht's in die Schweiz und wer weiß wo noch hin — möge das schöne Kleeblatt nie verwelken.

Vorgestern war sehr brillantes Concert in Zwickau, wo 800—1000 Menschen zusammen waren; natürlich ließ ich meine Finger auch hören — ich komme gar nicht aus den Lust- und Freudenfesten heraus. Zuerst war bal paré bei Oberstens (v. Trosky) [1]), am Sonnabend thé dansant bei Dr. Hempels, am Sonntag Schulball, wo ich ungemein b . . . . war, am Montag Quartett bei Carus (Matthäi [2]) aus Leipzig), am Dienstag Gewandhausconcert und Abendessen, am Mittwoch Gabelfrühstück und heute Abend ist hier [3]) Valetball — und alle diese ganzen Geschichten kosten mich keinen Heller, andere schon vergessene und verfressene Früh- und Abendstücke nicht zu erwähnen.

---

1) Derselbe stand als Oberstlieutenant in der Garnison zu Zwickau. In seinem Hause verkehrte und musicirte Schumann bereits als Gymnasiast.

2) Matthäi war zu jener Zeit Concertmeister in Leipzig.

3) In Schneeberg nämlich, während die anderen Vergnügungen sämmtlich in Zwickau stattfanden.

Den Tag meiner Ankunft in Heidelberg will ich Dir von Frankfurt aus bestimmen, wo ich mich einige Tage aufzuhalten gedenke. Den 11. Mai, Montag, reise ich ganz bestimmt von Leipzig ab; viel Geld kann ich leider Gottes nicht mitbringen, weil ich in Leipzig sehr viele Bären loszubinden habe. Vielleicht kannst Du mir in der ersten Zeit aushelfen, wo nicht, werden die Genies sich schon durchzubeißen wissen. Jedenfalls bin ich bis zum 18. bei Dir. — Hier hat es heute den ganzen Tag geschneit, ich hoffe nicht auf dem Schlitten nach Heidelberg fahren zu müssen, bei Dir ist gewiß schon alles grün und roth — es flimmert mir vor den Augen. Lebewohl, mein geliebter Freund, das Wiedersehen wiegt jede lange Trennung auf und so möge es die unsrige auch. Blühe freundlich fort wie der Frühling, der mir entgegenlächelt und Deine heitere Seele kenne keinen als diesen und niemals einen Winter.

Dein Bruder R. Sch.

Deine Augen dauern mich, ich kann den Brief selbst nicht lesen.

Schumann trat die Reise am 11. Mai, wie er dem Freunde geschrieben, von Leipzig nach Heidelberg mit der Eilpost an. Ein günstiges Geschick hatte ihm als Reisegefährten Willibald Alexis (Dr. W. Häring), zugesellt. Beide wurden bekannt und fanden so großes Gefallen an einander, daß Schumann es sich nicht versagen konnte, den geistreichen Schriftsteller erst noch ein Stück den Rhein hinab zu begleiten, ehe er in die Arme seines Freundes eilte.

Gegen Ende Mai langte Schumann in Heidelberg an, und nachdem er für einen guten Flügel gesorgt hatte, begann für die Freunde das schönste Leben.

Gesteigert wurde der Reiz desselben, als Moritz Semmel inzwischen zum bacc. juris vorgerückt, bald darauf hinzukam, um in Heidelberg einige Zeit zu verweilen. Das „Blüthenleben," von dem Schumann das ganze Jahr vorher geträumt hatte, erfüllte sich, denn fast täglich wurden gemeinschaftliche kleine Ausflüge in die reizende Umgegend mittelst eines Einspänners gemacht. Auch größere Touren nach Baden-Baden, Worms, Speyer, Mannheim unternahm man, und erwähnenswerth ist es dabei, daß solche Partien nie ohne eine sogenannte „stumme Klaviatur" angetreten wurden, auf welcher Schumann unterwegs während des Gespräches fleißig Fingerübungen anstellte. Denn die Musik war seine Hauptbeschäftigung, ja geradezu

sein Hauptstudium auch in Heidelberg, während die Jurisprudenz, für welche ihm der geistreiche Thibaut nicht einmal ein vorübergehendes Interesse einzuflößen vermochte, nahezu ausgeschlossen blieb. Wohl besuchte er mitunter das Pandecten-Colleg des Letzteren, allein es geschah mehr der Curiosität und Thibaut's, als der Erlangung juristischer Kenntnisse halber. Sogar an dem ersten Apparat, einem Collegienhefte, einem juristischen Buche fehlte es, und nur mit unverkennbarem Widerwillen nahm Schumann Antheil an der Unterhaltung über Gegenstände der Rechtslehre. Mittheilenswerth ist an dieser Stelle ein auf die Jurisprudenz bezügliches gemeinschaftliches Erlebniß der Freunde, da es das Naturell des jungen Musensohnes deutlich charakterisirt. Man kam aus einer Vorlesung Thibaut's, in welcher derselbe namentlich von der „pubertas“ gesprochen und insbesondere die Gründe erwähnt hatte, warum das weibliche Geschlecht nach dem Gesetze einiger Länder früher zur Volljährigkeit gelange, als das männliche. „Ein Junge von 18 Jahren“, sagte Thibaut ungefähr, „ist wie ein ungeleckter Bär und in jedem Falle ein Geschöpf, das noch nicht weiß, was es mit seinen Händen und Füßen anfangen soll. Tritt er in eine Gesellschaft ein, so giebt es nichts Linkischeres, als ihn. Gewiß hat er die Hände auf dem Rücken und sucht einen Tisch oder sonst ein Meuble in einer Ecke zu gewinnen, und sich auf diese Weise einigen Halt zu verschaffen. Dagegen ist ein junges Mädchen von achtzehn Jahren nicht nur das Delikateste, was man haben kann, sondern es ist dies auch schon eine ganz verständige Person, die mit dem Strickstrumpfe in der Hand mitten in der Gesellschaft sitzt, und an der Unterhaltung Theil zu nehmen berechtigt und befähigt ist. Da haben Sie, meine Herren, ganz einfach den Grund, warum die frühere Reife des weiblichen Geschlechts auch gesetzliche Anerkennung findet.“ — „Es ist ganz schön,“ meinte Schumann hinterher, „daß Thibaut seine Vorträge auf solche Weise würzt; es thut dies aber auch noth, denn trocken und ungenießbar genug ist seine Wissenschaft. Aber trotz aller seiner Ausschmückungen kann ich ihr keinen Geschmack abgewinnen; ich verstehe sie nicht. Umgekehrt versteht wieder Mancher nicht die Sprache der Musik! Ihr aber (seine Freunde meinend) versteht sie doch in Etwas, und ich will euch deshalb etwas von ihr erzählen.“ Dabei setzte Schumann sich an seinen Flügel, nahm Weber's „Aufforderung zum Tanze“ zur Hand und trug sie vor. „Jetzt spricht sie,“ sagte er, „das ist der Liebe Kosen; jetzt spricht Er,“ fuhr er

fort, „das ist des Mannes ernste Stimme." „Jetzt sprechen sie beide zugleich," interpretirte Schumann während des Spielens weiter, „und deutlich höre ich auch, was beide Liebende sich sagen. Ist das nicht alles schöner, als was eine Jurisprudenz je herauszubringen vermag?"

Schumann verhehlte, wie man sieht, durchaus nicht die ihm eigene tiefeingewurzelte Abneigung gegen das Rechtsstudium und man könnte nichts dawider einwenden, wenn nicht zugleich damit eine auffallende Vernachläßigung seines Fachstudiums verbunden gewesen wäre. So aber lebte er, wie man zu sagen pflegt, „etwas in den Tag hinein" ohne sich Rechenschaft von seinem Thun und Lassen zu geben, ohne an die Folgen zu denken. Moritz Semmel hielt es, als Freund und naher Verwandter Schumann's, um so mehr für seine Pflicht, ihn dringend darauf hinzuweisen, daß, wenn er sich der juristischen Laufbahn wirklich noch widmen wolle, es hohe Zeit sei Alles zu thun, um zum Ziele zu gelangen; wenn aber dieses Studium, wie es augenscheinlich sei, seinen Neigungen nicht entspreche, so möge er offen seinem inneren Beruf, nämlich der Kunst folgen. Eine solche ernste und dringende Mahnung erschien um so nöthiger, als das Vermögen, was ihm sein Vater hinterlassen, keineswegs von solcher Bedeutung war, daß er von dessen Erträgnissen hätte leben können. Vielmehr war ein baldiges Aufzehren des Capitals um so sicherer vorauszusehen, als Schumann in dem elterlichen Hause schon an Bedürfnisse gewöhnt war, auf die zu verzichten ihm sicher sehr schwer, wenn nicht unmöglich geworden wäre.

Trotz dieser ernsten, wohlgemeinten Vorstellung, trotz der Vorliebe und dem klar ausgesprochenen Berufe für die Kunst, gelangte Schumann immer noch nicht zu dem festen Entschlusse, sich der Musik, in der er bereits lebte und webte, förmlich zu widmen. Die Pietät gegen seine Mutter veranlaßte ihn vielmehr, bei dem Vorsatze, Jurisprudenz zu studiren, einstweilen noch zu beharren.

Das Sommersemester war abgelaufen und Schumann stand im Begriff, die bis zur Eröffnung des Wintersemesters währenden Ferien mit den beiden Freunden zu einer Reise nach Ober-Italien zu benutzen, die schon in Leipzig beschlossen war. — Man hatte sich gemeinschaftlich für diese Reise durch das eifrige Studium der italienischen Sprache vorbereitet, und Schumann fühlte sich darin so schnell heimisch, daß er bald einen Theil von Petrarca's Sonetten in gleichem

Versmaaß, und wie von Gisbert Rosen versichert wird, mit bewundernswerther Treue, so wie mit dem vollen poetischen Schwunge des Originals in's Deutsche übersetzte. Er benachrichtigte seine Mutter und seinen Vormund von diesem Vorhaben brieflich und bat sich zugleich 60 bis 70 Dukaten als Reisegeld aus. Der Vormund zeigte sich indessen schwierig; er war der Meinung, Schumann möge die projektirte Reise bis zur Beendigung der Universitätszeit verschieben, und wies zugleich darauf hin, daß die obervormundschaftliche Behörde schwerlich das verlangte Geld zu solchem Zweck bewilligen werde.

Schumann entgegnete hierauf seinem Vormunde:

Heidelberg, den 6. August 1829.

Ew. Wohlgeboren

melde natürlich mit großem Vergnügen die Ankunft der sehnlichst erwarteten Anweisung von 100 Thalern auf Emanuel Müller in Frankfurt a. M. Daß ich damit bis zu Monat November nicht gut auskommen kann, werden Sie, verehrtester Herr Rudel, aus einer beifolgenden Berechnung des Geldaufwandes leicht zugeben.

(Folgt diese Berechnung des halbjährigen Geldaufwandes in Heidelberg, welche auf 431 fl. veranschlagt ist.)

Hätte ich freilich gedacht, daß in Heidelberg das Leben so horrend theuer ist, was Sie schon aus meiner Berechnung des Mittagstisches ersehen können, so wäre ich in Frankfurt umgekehrt und wieder nach Leipzig gegangen. Sie können fragen: wie können das aber andere Studenten bestreiten: worauf ich Ihnen entgegne, daß in Heidelberg drei Viertel Ausländer sind, die alle reich sind und Geld daran wenden können.

Möchten Sie, verehrtester Herr Rudel, es nicht als trotzigen Einspruch gegen ihren wohlgemeinten Rath ansehen, wenn ich Ihnen auf den zweiten Brief[1]) Einiges entgegne. Alle studirenden Ausländer, die nach Heidelberg gehen, zieht außer den guten berühmten Professoren, Heidelbergs schöne Lage selbst und dem vermeinten guten Leben vorzüglich noch die naheliegende Schweiz und Italien an. Sie und meine Mutter wissen, daß diese Reise gleich bei meiner Abreise aus Leipzig in meinem Plane lag. Unter den vielen Gründen, außer den gewöhnlichen, daß man auf Reisen sein theoretisches und praktisches Wissen ausbilden will und außer denen, die ich meiner Mutter schrieb, von

1) Die Reise betreffend.

welcher Sie sich solche gefälligst mittheilen lassen möchten, führe ich nur noch den finanziellen an: daß ich diese Reise doch einmal gemacht hätte, und es ist denn doch einerlei, ob ich jetzt oder später das Geld dazu verwende. Verbietet nun Ihnen Ihre Pflicht auch jedes ungesetzliche Eingreifen in obervormundschaftliche Vorschriften, so können Sie als Privatmann doch immer Ihrem eigenen Willen Genüge thun. Ich meine, daß Sie Ihre Einwilligung geben oder wenigstens keinen Einhalt thun, wenn ich von meinen Brüdern freundschaftlichst und privatim Geld entlehne, über das wir uns dann späterhin ausgleichen. Auch könnte ich hier so viel Geld geliehen bekommen, wie ich will, freilich mit 10—12 Procent, welches Mittel ich aber natürlich nur im unnatürlichsten Falle, d. h. wenn ich von Hause kein Reisegeld bekäme, ergreifen würde.

Noch muß ich Ihnen Ihre irrige Meinung benehmen, wenn Sie glauben, daß ich Collegien versäumte: die Ferien sind nicht zum Studiren der Bücher, sondern zum Studiren eines andern großen Buchs, d. h. der Welt, oder sie sind zum Reisen hauptsächlich angeordnet. Die Heidelberger Ferien beginnen nun den 21. August und enden mit Ende October, so daß gerade meine Reise diese Ferien anfängt und beschließt. Und so hoffe ich denn, daß Sie mir auch hier Ihre gütige Einwilligung nicht verweigern. Der Schneckengang der sächsischen Gerichte ist zu bekannt, als daß ich zweifeln sollte, daß sie sich über meine Mündigsprechung gerade so lange berathen und deliberiren werden, wenn ich es schon ordentlich — juristisch bin. Es würde gewiß auch Ihnen lieb sein, wenn Sie mich ewigen Quäler einmal sich vom Halse geschafft hätten.

Uebrigens geht es mir recht wohl und ganz gesund, obwohl oft bettelarm und noch darüber. So sehr ich Ihnen, verehrter Herr Rudel, das Erste wünsche, so wenig wünsche ich Ihnen das Zweite. Und mit diesem innigsten Wunsche für Ihr Glück und mit der Bitte, Keines meiner Worte mißzudeuten, empfehle ich mich Ihrem geneigten Wohlwollen und schließe diesen langweiligen Brief als

Ew. Wohlgeboren

gehorsamst ergebener

R. Sch.

Dieser Brief verfehlte die von Schumann gewünschte Wirkung nicht, und seine Reise, die sich bis Venedig erstreckte, wurde genehmigt.

Er trat sie indeß nicht, wie er gehofft hatte, in Gemeinschaft seiner Freunde Rosen und Semmel an, sondern allein. Sie verlief unter ungetrübtem Genusse bis auf einige Geldcalamitäten glücklich, wie die drei folgenden Briefe ersehen lassen. Der erste derselben, welcher zugleich etwas den übermüthigen Studenten verräth, ist an seine Schwägerin Therese gerichtet, die beiden andern gelten dem in Heidelberg zurückgelassenen Freunde Gisbert Rosen.

Brescia, den 16. September 1829.

Eben sah ich eine bildschöne Italienerin, die Dir etwas ähnlich war, da dacht' ich an Dich und schreibe an Dich, meine theure Therese! Könnt' ich Dir nur so recht Alles malen, den tiefblauen Himmel Italiens, das quellende, sprudelnde Grün der Erde, die Apricosen-, Citronen-, Hanf-, Seide- und Tabakwälder, die ganzen . . . . (unleserlich) voll reizender Schmetterlinge und wogender Zephyretten, die fernen, charakterfesten, deutschen, nervigten und — eckigen Alpen, und dann die großen, schönen, feurig-schmachtenden Augen der Italienerinnen, fast so wie Deine, wenn Du von etwas entzückt bist, und dann das ganze tolle, bewegsame, lebendige Leben, welches sich bewegt und nicht bewegt wird, und dann mich, wenn ich fast mein theures, und so fest an die Brust gewachsenes Deutschland über das lyrische Italien vergesse, und wenn ich sehr deutsch und sentimental in die runde üppige Baumfülle hinausschaue oder in die Sonne, die untergeht oder in die vaterländischen Berge, die noch vom letzten Kuß der Sonne roth sind und glühen und sterben und dann kalt, wie gestorbene große Menschen dastehen — — ach! Könnt' ich Dir das Alles malen, — Du hättest wahrlich noch einmal so viel Porto zu bezahlen, so dick und voluminös würde mein Brief. — — — — — —

Gestern reist' ich bei herrlichem Wetter aus Mailand fort, wo ich mich sechs Tage lang herumgesiehlt hatte, obgleich ich nur zwei Tage dableiben wollte. Der Gründe hatte ich viele: 1) den besten, daß es mir im Ganzen gefiel, 2) des Besonderen wegen, z. B. des Domes, des palazzo reale, des escalier conduisant au Belvedere im Hotel Reichmann, auch einer schönen Engländerin wegen, die sich weniger in mich, als in mein Klavierspiel verliebt zu haben schien; denn die Engländerinnen lieben alle mit dem Kopfe d. h. sie lieben Brutus'se oder Lord Byron's, oder Mozarte und Raphaele, weniger die äußere Schönheit, wie Apollo's oder Adonis'se, wenn nicht der Geist schön ist; die Italienerinnen machen es umgekehrt und lieben

allein mit dem Herzen; die Deutschen vereinigen Beides oder lieben auch nur einen Reiter, einen Sänger, oder einen Reichen, der sie bald heirathet, übrigens **sans comparaison** bitt' ich und nicht persönlich zu nehmen. Ein dritter Grund war ein Graf S. aus Inspruck, mit dem, obgleich er 14 Jahre älter ist als ich, ich mich recht geistig verbunden hatte, so Viel hatten wir uns immer mitzutheilen und zu kohlen und zu plaudern und so sehr gefielen wir uns gegenseitig, schien es. Er gab mir einer reinen erquickenden Beweis, daß es nicht lauter Lumpzlubel und Affen auf der Welt giebt, obgleich er nicht gut hörte, etwas bucklig ging, und immer erschreckliche Gesichter schnitt, nicht über die Menschheit, als mehr über die Menschen.

Wäre die ganze italienische Sprache nicht eine ewige Musik (der Gräf nannte sie gut einen lang ausgehaltenen A-moll-Accord) ich würde keine gescheute hören. Von dem Feuer, mit dem sie gespielt wird, kannst Du Dir so wenig eine Idee machen, als von der Liederlichkeit und der wenigen Eleganz und Präcision. Ausnahmen giebt es natürlich, wie in der Scala in Mailand, wo ich wirklich über der Signora Lalande[1]) und Tamburini die Dr. Carus und Madame H. aus Chemnitz vergaß. Eine beliebte kleine Favoritarie der Lalande und einige andere kleine Lieder, die ich in Italien hörte, will ich Dir später schicken.

Mit meinem Italienisch komme ich wirklich gut aus und durch; sonst ist das Prellen der Fremden in Italien sehr an der Tagesordnung. Auch geb' ich mich überall für einen Prussiano aus, was mir viel hilft, da es das angesehenste Volk ist; schlimm ist es freilich, wenn man sein Vaterland verleugnen muß; doch ist der Pfiff gut, da er Niemandem etwas schadet und mir hilft. Gestern konnt' ich hier wirklich recht schlecht ankommen. Es ist hier Mode, daß die Damen auf die Kaffeehäuser gehen; ich saß ruhig an meinem Tisch und trank Chocolade, da nahte sich mir mit majestätischen Blicken eine Signora mit einem eleganten, flachen Schmetterling=Signore; die Tische waren alle besetzt und sie setzten sich beide straff dicht an meine Seite; ich war nicht so unverschämt einzusehen, daß ich aufstehen sollte, da noch dazu meine Tasse ganz voll war und blieb ruhig sitzen; ich merkte bald, daß sich die Signora manchmal fragend nach mir umkehrte, als

---

1) Die Sängerin Meric=Lalande. Sie verließ die Bühne nach einer glänzenden Künstlerlaufbahn 1836.

ob ich mich nicht bald drücken würde, da Beide einen discorso innamorato führen zu wollen schienen. Im Verlauf ihres Gespräches hörte ich vom Signore die Worte, aber nur halb und gebrochen: questo Signore (er meinte mich), è certamente dalla Campagna, zu deutsch: „Dieser Herr kommt gewiß vom Lande;“ erst that ich so, als verständ' ich kein Italienisch. Aber es wurde noch besser. Wie ich aufstand und gehen wollte, brach der Signore mitten im Gespräche mit seiner Dame ab und sagte zu mir spöttisch: Addio Signore. Ich wollte ihm in Gegenwart seiner Dame nichts antworten und bat den Cameriere, daß er dem bewußten Signore sagen möchte, der dalla campagna hätte Etwas mit ihm zu reden. Er ließ mir antworten: wenn ich mit ihm reden wollte, möchte ich zu ihm kommen. Mir fiel die Anekdote von Friedrich dem Großen ein, wie ich zu ihm hinging und ich sagte ruhig-lächelnd zu ihm: Ah, mio Signore, sa a parlare spagnolo (zu deutsch: können sie spanisch reden) perché io non ben so l'italiano (weil ich nicht gut italienisch kann) — er antwortete ein zweifelndes: Nò. Veritamente, fuhr ich fort, me ne dispiace, perciocchè altrimente potrebbe legger il Don Quixote nell' Originale; ma io son Cavalière e me piacerebbe a reviderci — zu deutsch: wahrhaftig, das thut mir leid, weil Sie sonst den Don Quixote in der Ursprache lesen könnten; doch bin ich Cavalier und es würde mich freuen, wenn wir uns wiedersähen.“ Mit einem verlegenen bene Signore, sah er seine Dame an und entließ mich. Ich habe aber nichts wieder von ihm gesehen und gehört. Vielleicht lieg' ich schon morgen auf dem Kampfplatze erschossen von einem Judenbengel, wie ich hernach erfuhr. Das Schlimmste und Aergerlichste wäre, wenn er meinen oder Friedrich's des Großen Witz gar nicht verstanden hätte, was aber ziemlich glaublich ist, da die Ignoranz der fremden und eignen Literatur der Italiener und -innen unbeschreiblich ist.

Gott gebe, ich habe deutlich geschrieben, damit Du die tolle Geschichte ordentlich verstehst. — Uebermorgen geht's nach Verona, dann nach Vicenza, Padua und Venedig. So unendlich dankbar ich Eduard sein muß, daß er mir so viel Geld geschickt hat, so kann ich doch nicht verhehlen, daß ich mir Vieles entsagen muß, da ich bei näherer Revidirung meiner Kasse immer auf den verdammten Gedanken komme, nicht auszureichen und gar meine Uhr versetzen oder verkaufen zu müssen. Gott lasse doch einmal Ducaten regnen! und alle Thränen und Briefe an Vormünder und Brüder würden verschwinden!!

Wie mag es denn Euch jetzt gehen und denkt Ihr manchmal an den fernen, einsamen Wanderer, der jetzt weiter nichts hat als sein Herz, mit dem er sprechen, weinen und lachen kann! Ach! so ein Dr. Faust's Mantel müßte herrlich sein und ich möchte jetzt ungesehen und unbelauscht in Eure Fenster hineinlugen und dann wieder fortfliegen nach Italien und dann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Einen Kranz flechten. Hätte der Mensch in seinen Trauerstunden so viel heitere Minuten, als in seinen heiteren so viel wehmüthige, er wäre gewiß noch glücklicher, als ich eben jetzt es bin.

Aber ich bin es sehr, glaub' es mir und dies Alles hab ich dem guten Eduard und dem andern hohen Genius, dem nun die Hülle abgenommen ist, zu danken, die mir diese Freude gönnten und gaben. Addio, meine theuere Schwester; in Schmerz und Freude bleib' ich Dein und Euch Allen

R. Sch.

Klammere Dich recht fest an Deine Helene, wenn Du sie küssest; denn Du küssest sie von mir mit. Die Mutter, Eduard, Julius, Carl, Emilie, Rosalie [1]) und alle die Deinen in Gera mögen sich meiner freundlich erinnern. Auch Malchen und Ertel vergiß nicht.

Schumann an Rosen:

Venedig; d. 21. September 1829.

Ich kann hier keinen geschickten Bogen Briefpapier bekommen, so daß ich ein Blatt aus meiner Brieftasche reißen mußte. — Es geht mir gut, glücklich sogar, ich hatte mich verliebt in Mailand und lag ganze sechs Tage da, meine Kasse ist ganz erschöpft und ich muß meine Uhr verkaufen und bei Kurrer in Augsburg noch borgen. Ich habe oft geschrieben, aber immer den Brief zerrissen. Von Venedig kann ich Dir keine Vorstellung machen, wohl aber von Anderem, wenn wir auf dem Schloßberge spazieren gehen, habe immer Hundewetter gehabt, desto geistigeres und reineres in meinem innern Himmel! Ach, Rosen, warum bist Du nicht mit nach Venedig gekommen, oder ich hätte nicht ohne Dich reisen sollen! — Bitte, miethe mir ein neues Logis, hörst Du, ein rechtes für mich, Du kennst mich doch so ein wenig. Versäume

---

1) Emilie und Rosalie waren die beiden andern Schwägerinnen Schumann's.

keine Minute. — Ach mein Herz ist gepreßt und mein Geist am escalier conduisant au Belvedere am Hotel Reichmann. Sie gab mir eine Cypresse zum Abschiede da oben — es war eine Engländerin — recht stolz und freundlich, liebend und hassend, hart, und so weich wenn ich spielte. Verfluchte Reminiscenzen. Aus Augsburg wieder[1]). Lebe wohl, Du Gekannter.

Dein
R. Sch.

Desgleichen:

Mailand, den 4. October 1829.

Da ich in Venedig vergessen hatte, den Brief zu frankiren, so fürcht' ich, Du habest ihn nicht erhalten, mein geliebter Rosen. Im Grunde wär es mir lieb, da er in einem etwas mißmuthigen Tone abgefaßt war, dem Vieles zu Grunde lag, was ich nicht wiederholen will. Ich komme mir seit einigen Wochen (vielmehr immer) so arm und so reich, so matt und so kräftig, so abgelebt und so lebensmuthig vor, daß ich — — Auch heute ist es mir kaum möglich, die Feder zu halten, darum in aller Kürze dieses: In Venedig war ich krank, es war eine Art Seekrankheit, mit Erbrechen, Kopfschmerzen &c., ein lebendiger Tod. Die verdammte Erinnerung an Cypressen in Mailand wollte mir nicht aus dem Kopf. Ein Arzt nahm mir einen Napoleon ab, ein Schuft von Kaufmann betrog mich um einen halben, ganze Baarschaft 2 Napoleons, nach kurzer Ueberlegung den Entschluß gefaßt, nach Mailand zurückzukehren. Ach, ich wiederhole es, ich hätte nicht ohne Dich reisen sollen. Beschreiben will ich Dir jetzt Nichts. Mündlich gelingt es mir besser, wenn überhaupt. Ende October bin ich wieder bei Dir. — Vergiß nicht meine Bitte wegen des Logis. Thu mir's zu Liebe Rosen. Das ist heute Alles. Lebe wohl.

Dein
R. Sch.

Bald nach seiner Rückkunft schrieb Schumann an seinen Vormund Folgendes:

Heidelberg, den 28. November 1829.

Ew. Wohlgeboren

werden durch meine Brüder von der glücklichen Vollendung meiner

---

1) Es geschah nicht.

Reise benachrichtigt worden sein, und es soll mir Freude machen, Ihnen von manchem Gesehenen und Gefühlten nach einem halben Jahre mündlich erzählen zu können. So viel mich auch diese Reise kostet, so reut mich — aufrichtig gestanden — kein Heller, den ich ausgab; freilich kam ich in Heidelberg bettelarm an, und bin Ihnen um so mehr und dankbarer verpflichtet, daß Sie die Güte hatten, mir 100 Thaler zu senden, die ich am 25. October erhielt. Es würde mir lieb sein, von Ihnen, verehrter Herr Rudel, zu erfahren, wie lange ich damit auskommen soll und wie viel ich überhaupt noch bis Ostern zu erwarten habe. Von den letztgedachten 100 Thalern ist mir nur noch wenig übrig, ich habe davon ausgegeben: — — —

Es ist besser, ich rede ganz offen mit Ihnen, und ich bitte auch Sie darum, verehrter Herr Rudel, es gegen mich zu sein; wünschen Sie, daß ich mich hier und da beschränken soll, so will ich es gerne thun, so viel es geht.

Sonst bin ich gesund und heiter und lebe ganz still auf meiner Stube; in Familien bin ich viel eingeführt, aber es zieht mich wenig hin. Im Ganzen freue ich mich auf Zwickau und Leipzig wieder herzlich. Das Heimweh überfällt mich oft.

Mit der Bitte, mir über obige Punkte Auskunft zu geben, und mir sobald als möglich eine kleine Anweisung zu senden, empfehle ich mich Ihnen und Ihrer ganzen verehrten Familie als

Ew. Wohlgeboren

ergebenster
R. Sch.

In dem Winter 1829—1830 gab Schumann sich den musikalischen Studien rückhaltloser denn je hin. „Viel Klavier gespielt", besagt das schon mehrfach erwähnte Notizbuch. In der That, so war es, wie die wenigen Personen seines näheren Umganges einstimmig bezeugen, zu denen namentlich hier außer Rosen und Semmel — der Letztere hatte Heidelberg inzwischen wieder verlassen — noch der Studiengenosse Töpken[1]) gehörte, welchen die Vorliebe für Musik in nähere Beziehung zu Schumann gebracht hatte.

Dieser berichtet hierüber in seinen werthvollen, das musikalische Zusammenleben mit Schumann betreffenden Mittheilungen: „Als ich

1) Dr. juris in Bremen.

Schumann's Bekanntschaft machte, bedurfte es seinerseits nur der Erwähnung, daß er Musikfreund und in specie Clavierspieler sei, um sogleich mein Interesse zu erwecken. Bedeutend gesteigert wurde dasselbe aber, als ich ihn zuerst spielen hörte. Es war der erste Satz des Hummelschen A-moll-Concerts[1]), den er mir vortrug. Ich war frappirt durch diesen Aplomb im Spiele, diesen bewußt künstlerischen Vortrag und wußte nun, mit wem ich es zu thun hatte. Gern ergriff ich dann die Gelegenheit, öfter mit ihm zusammen zu kommen, mit ihm vierhändig zu spielen und überhaupt in jeder Weise musikalisch mit ihm zu verkehren. Es fand sich immer mindestens Ein Abend in der Woche für unser Zusammenkommen und zunächst wurden dann Claviersachen à quatre mains durchgenommen. Vor Allem gehörten dahin die vierhändigen Polonaisen von Schubert, denen Schumann unter allen Schubert'schen Sachen eine ganz besondere Vorliebe spendete, dann auch dessen Variationen[2]) über ein Thema von Herold (op. 82) und Anderes. Das Zusammenspielen war für mich zugleich von instruktivem Interesse durch die Andeutungen und Fingerzeige, die er über Auffassung und Vortrag jedes Stückes zu geben und praktisch zu erläutern wußte. Nach der gemeinschaftlichen Unterhaltung folgten dann in der Regel von seiner Seite freie Phantasien auf dem Clavier, in denen er alle Geister entfesselte. Ich gestehe, daß diese unmittelbaren musikalischen Ergüsse Schumann's mir immer einen Genuß gewährt haben, wie ich ihn später, so große Künstler ich auch gehört, in der Art nie wieder gehabt. Die Ideen strömten ihm zu in einer Fülle, die nie sich erschöpfte. Aus einem Gedanken, den er in allen Gestalten erscheinen ließ, quoll und sprudelte alles Andere wie von selbst hervor, und hindurch zog sich der eigenthümliche Geist in seiner Tiefe und mit allem Zauber der Poesie, zugleich schon mit den deutlich erkennbaren Grundzügen seines musikalischen Wesens, sowohl nach der Seite der energischen, urkräftigen, als der der duftig zarten, sinnend träumerischen Gedanken. Diese Abende, aus denen häufig Nacht wurde, und die uns über die äußere Welt völlig hinweghoben, vergesse ich in meinem Leben nicht. — Das Clavierspiel bildete während der ganzen Zeit seines Heidelberger Aufenthalts Schumann's eigentliches Studium. Oft sahen ihn schon die frühesten Morgenstunden

1) Dieses hatte Schumann speciell bei Fr. Wieck einstudirt.

2) Es sind die sogenannten Marienvariationen.

am Instrumente, und wenn er mir sagte: „„Heute Morgen habe ich sieben Stunden Clavier gespielt, ich werde heute Abend gut spielen, wir müssen zusammenkommen““, dann wußte ich immer mit Sicherheit, welchen Genuß ich zu erwarten hatte. Gleichwohl war er mit den Fortschritten im Technischen, das ihm manchmal Schwierigkeiten machte, nicht zufrieden; er hätte mögen noch rascher, als es auf dem natürlichen Wege möglich war, zum Ziele gelangen. Wir sannen auch nach über Mittel und Wege zur Verkürzung des Prozesses, und wirklich glaubten wir auch bald, sie entdeckt zu haben und darnach verfahren zu müssen. Später erkannte er den Irrthum.“

Schumann's Leistungen als Klavierspieler waren nach und nach in Heidelberg bekannt geworden. Er hatte bereits in weiteren Zirkeln, die wesentlich auf sein Erscheinen berechnet waren, durch sein freies Phantasiren Alles entzückt, und die musikalischen Familien der Musenstadt bewarben sich förmlich um die Ehre, ihn bei sich eingeführt zu sehen. Wo man ihm aber am Meisten entgegenkam, erwiderte er nicht selten mit um so größerer Gleichgültigkeit, ja Eigensinn. So geschah es, daß er einmal von einer englischen Familie, welche in Heidelberg wohnte, zu einer glänzenden Soirée eingeladen wurde. Es war dabei ganz besonders auf eine musikalische Beisteuer seinerseits zur Unterhaltung der Gesellschaft gerechnet worden. Schumann hatte die Einladung angenommen. Als aber der Abend, für den sie galt, herangekommen war, bezeigte er keine Lust ihr Folge zu leisten. Sein gerade anwesender Freund Töpken machte ihm bemerklich, daß man ihn auf seine Zusage hin sicher erwarten werde, und suchte ihn zur Erfüllung seines Versprechens zu bewegen. Alle Vorstellungen und Ueberredungskünste indeß fruchteten nichts, und Schumann blieb zu Hause. Sein Ausbleiben wurde ihm natürlich sehr verübelt, und der Verkehr in dem gedachten Hause hatte damit für immer ein Ende.

Schumann sollte inzwischen auch Gelegenheit finden, vor dem größeren Publikum als Clavierspieler aufzutreten. Es geschah dies in einem meist aus Studenten gebildeten musikalischen Verein, „Museum“, dessen Zweck war, in regelmäßigen Zusammenkünften größere Instrumentalwerke, namentlich Symphonien, einzuüben, und dann gelegentlich in einzelnen Concerten dem Publikum vorzuführen. Schumann war Mitglied dieses Vereins und das Comité desselben sah sich um so eher berechtigt und veranlaßt, ihn zur Uebernahme eines Pianoforte-Solos in einem der veranstalteten Concerte aufzufordern.

Er zeigte sich bereit und wählte zum Vortrag die brillanten Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles, welche, wie mitgetheilt wurde, ihm schon von seiner Schulzeit her bekannt und geläufig waren. Er spielte sie, an der Seite seines Freundes Töpken, der ihm auf seine Bitte das Blatt umwandte, mit Beherrschung, und erntete dadurch einen Beifall, wie ihn nur ein Künstler sich wünschen mag, wobei er mit herzlichem Ergötzen bemerkte, daß sein Assistent mehr gezittert habe als er selbst.

Wie unzweifelhaft der Erfolg dieses öffentlichen Auftretens war, geht daraus hervor, daß Schumann unmittelbar darauf Einladungen nach Mannheim und Mainz zum Solospiel in Concerten erhielt, die er indessen ablehnte. Er beschloß, mit dem glänzenden Debüt seine kurze Laufbahn als Concertspieler in Heidelberg und überhaupt zu enden. Auch mit dem Spielen in größeren gesellschaftlichen Zirkeln brach er ab, indem er sich ganz auf seinen näheren Umgang beschränkte; und selbst ein für den Musikbeflissenen so anziehendes Haus, wie dasjenige des berühmten Thibaut, des Verfassers der Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst", vermochte kaum eine Unterbrechung in sein zurückgezogenes Leben zu bringen. Die Berührungen mit dem geistvollen Gelehrten waren durchaus nur gelegentlicher Art, und blieben auch ohne näheren Einfluß auf Schumann's musikalische Richtung und Entwickelung. Vielleicht waren die ascetischen Ansichten Thibaut's über Tonkunst hiervon die Ursache, obwohl es ihm vermöge derselben dennoch einmal gelang, den stillen, sinnigen Schumann vollständig auf seiner Seite zu haben. Es kam nämlich bei einem Zusammensein die Rede auf Rossini's Musik, über die Thibaut sarkastisch genug äußerte: „sie komme ihm vor, wie wenn man sagte: (im sanftesten Flötenton) „ich liebe — (schreiend) **Dich!!**" — Dies erregte Schumann's herzlichstes Lachen und größte Heiterkeit.

Gleicherweise nahm Schumann keinen eigentlichen Antheil an dem Studentenleben, welches bei ihm überhaupt nur periodisch und in gewisser Beziehung eine Rolle spielte. Anfänglich hielt er sich fast durchaus entfernt davon, — bei dem Reichthum seines Gemüthes und Herzens konnte das specifische Studententreiben ihm auch wohl nicht zusagen. Später wurde er veranlaßt, gelegentlich einem Commerce beizuwohnen; ja in dem letzten Heidelberger Wintersemester kamen diese Fälle häufiger vor, und drohten beinahe, ihn in den Strudel der akademischen Freuden hineinzuziehen. Doch hatte es damit kein Be-

wenden. „Wüstes Commersleben", sagt das mehrerwähnte Notizbuch bezeichnend, nicht Studentenleben; eine andere Bedeutung als die des ersteren hatte das letztere für Schumann nicht. Es waren eben meist nur die größeren Sätze, die er mitmachte, dann aber gründlich.

Wie abweichend auch von dem studentischen Leben anderer Leute sich dasjenige Schumann's gestaltete, so war er doch ausnahmsweise kleinen romantischen Abenteuern nicht abgeneigt. Als Beleg dafür mag folgende Mittheilung gelten.

Auf einer Maskerade, welche Schumann während der Fastnachtstage 1830 in Begleitung seines Freundes Rosen besuchte, beabsichtigte er einem hübschen, aber sonst unbedeutenden Mädchen seine Aufmerksamkeit zu beweisen. Er vermuthete die Anwesenheit desselben auf dem Maskenballe, und hatte, um sich ihr zu nähern, ein Gedicht zu sich gesteckt. Der Zufall wollte ihm wohl, er traf und erkannte sie; als er ihr aber nach Maskenfreiheit das Gedicht überreichen wollte, trat die Mutter des Mädchens abwehrend dazwischen: „Behalten Sie Ihr Gedicht, Maske, meine Tochter versteht keine Gedichte." —

Uebrigens ließ es Schumann bei den regelmäßig fortlaufenden Clavierstudien nicht bewenden; auch seiner schöpferischen Muse that er Genüge, wenn sie zur That drängte. Dabei mochte er aber wohl mehr und mehr den Mangel theoretischen Wissens empfinden, und hierdurch sich veranlaßt fühlen, eine Compositionslehre zu studiren, um das daraus Gewonnene zur Grundlage seiner produktiven Versuche zu machen. Daß ihm indeß dies Selbststudium nicht viel Nutzen gebracht haben kann, ist mit Recht anzunehmen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß theoretische Werke bei weitem weniger für Lernende als für Lehrende vorhanden sind. Und so war es auch wie sich weiter zeigen wird.

Von den bereits in das Jahr 1829 fallenden Compositionsanläufen sind speciell anzuführen: Symphonieanfänge, dann kürzere Stücke für Clavier, darunter einige in den Papillons später gedruckte, namentlich Nr. 1, 3, 4, 6 und 8, und endlich Etüden für Clavier, erfunden zur Ausbildung und Erweiterung der eigenen Technik.

Die erste Hälfte des Jahres 1830 war schon ergiebiger. Es entstanden in derselben: Anfänge eines Clavierconcertes in F-dur, Variationen über den Namen Abegg und Tokkata in D-dur.

Die Abeggvariationen, welche im November des Jahres 1831 als

opus 1 im Druck erschienen [1]), verdanken ihre Entstehung zunächst der in Mannheim auf einem Balle gemachten Bekanntschaft mit **Meta Abegg**, der schönen Tochter eines damaligen in genannter Stadt hochgestellten Beamten. Sie war nach Schumann's eigenen Aeußerungen die Verehrte eines seiner Freunde, und somit eine größere Bedeutsamkeit, wie man vielfach vermuthet hat, in der ganzen Sache nicht zu suchen. Nächst der Aufmerksamkeit für den Freund, die Schöne in einer Composition zu feiern, wird es zumeist die musikalische Behandlungsfähigkeit des Namens Abegg gewesen sein, die ihm eine Einkleidung desselben in Töne interessant machte. Dem Thema liegen die Noten **abegg**, folgende wohlklingende melodische Figur zeigend:



zu Grunde, welche gleichmäßig fortgesetzt, doch allmählig fallend, in vierfacher Gliederung den ersten Theil des Themas bildet. Im zweiten Theil folgt dann eine Umkehrung der vorstehenden Figur. Die Variationen selbst, von denen nicht alle veröffentlicht wurden, sind, obwohl ungewöhnlicher Art, doch ohne sonderliche musikalische Bedeutung. Im Grunde können sie nur als dilettantische Produkte einer überaus begabten Natur gelten, und man würde bei der damaligen theoretischen Unwissenheit Schumann's Unrecht thun, mehr zu verlangen. Als hervorstechendster Mangel derselben macht sich die unzureichende Beherrschung des Stofflichen — der größte Feind des Genusses — geltend.

Die Dedication desselben an die „Comtesse **Pauline von Abegg**" ist fingirt, wie schon aus dem Gesagten hervorgeht. Da Schumann Gründe hatte, seine Composition nicht derjenigen zu widmen, welche zu ihrer Entstehung Veranlassung gab, so bediente er sich dieser gemachten Zueignung, um gewissermaßen die Herausgabe einer unverkennbaren Gelegenheitscomposition zu motiviren.

Ueber die Tokkata, welche später vor ihrer Veröffentlichung eine völlige Umänderung erfuhr, weiterhin. —

Ostern 1830 nahte heran und mit diesem Frühlingsfest die Zeit, zu der Schumann Heidelberg nach einjährigem Aufenthalt verlassen sollte, um in Leipzig seine juristischen Studien zu vollenden. Ein böses

---

1) Es war überhaupt die erste Composition, welche Schumann veröffentlichte.

Dilemma, das offenbar einen heftigen innern Kampf erzeugen mußte; denn wie sollte Schumann daheim bestehen, wie Rechenschaft ablegen über seine Berufsstudien, von denen er keine Notiz genommen, während sein Talent ihn mit immer stärkerer Macht ins Kunsttreiben drängte? Dazu das Bewußtsein von der entschiedenen Abneigung seiner Mutter gegen die Künstlerlaufbahn! Ist es nicht erklärlich und natürlich, daß Schumann unter solchen Umständen die Heimkehr scheute und hinauszuschieben suchte? Was da werden sollte, war ihm freilich selbst noch nicht recht klar. Der innere Gährungsprozeß wollte gründlich durchgemacht sein, und dazu bedurfte es nach dem alten Sprüchwort: „Zeit gewonnen, Alles gewonnen“ eine Frist. Diese Frist erbat sich Schumann denn auch von seinem Vormund in folgendem Briefe:

Heidelberg, den 26. März 1830.

Ew. Wohlgeboren

möchten nicht glauben, daß es Vergessenheit oder Nachlässigkeit ist, daß ich Ihnen für den mir vor langer Zeit gütigst gesandten Brief mit 100 Thalern bis jetzt noch nicht meinen Dank und ihren richtigen Empfang gemeldet habe. Ich that es theils um Porto zu sparen, theils weil ich Ihnen, verehrter Herr Rudel, durch meine Brüder leichter und kürzer Antwort geben konnte.

Von meinem Leben während dieses Vierteljahres, so kostspielig es auch war, werden Ihnen in jedem Falle meine Brüder gesagt haben, daß es trotzdem angenehm und heiter war. Auch jetzt bin ich gesund wie ein Fisch im Wasser und froh ohnehin. Daß ich Schulden habe, müssen Sie auch wissen, und das ist das Einzige, was mich oft sehr drückt. Ich habe allein an den Schneider in diesem Wintersemester 140 fl. bezahlt, die andern Nebenausgaben gar nicht mitgerechnet, die ich in Leipzig mit meinem von der Obrigkeit ausgesetzten Studirgeld nicht zu bestreiten brauchte. Wenn Sie das Alles berücksichtigen, so werden Sie wenig Unterschied mit meinem Leipziger Auskommen finden. Das Schlimmste ist, daß hier A l l e s theurer, feiner und nobler ist, weil hier der Student dominirt und eben deshalb geprellt wird. Wie sehr würden Sie mich verbinden, verehrtester Herr Rudel, wenn Sie mir so bald als möglich so viel als möglich sendeten! Glauben Sie mir, daß ein Student nie mehr braucht, als wenn er keinen Kreuzer in der Tasche hat, zumal in den kleinen Universitätsstädten, wo er so viel geborgt bekömmt, wie er nur will. Ich habe einmal in vierzehn Tagen in den vorhergehenden sieben Wochen keinen Heller gehabt und kann

Ihnen aufrichtig gestehen, daß ich nie so viel gebraucht habe, als eben in diesen sieben Wochen. Die Wirthe schreiben dann mit doppelter Kreide und man muß mit Doppel-Kronenthalern bezahlen.

Durch meine Verwandten werden Sie erfahren haben, daß es einer meiner größten Wünsche gewesen ist, in diesem wirklich herrlichen Heidelberg noch ein Halbjahr bleiben zu dürfen, und meine Mutter hat auch diesen meinen Wunsch mit einem vollkommenen „Ja" erwidert. Wie lieb würde es mir sein, mein verehrter väterlicher Freund, wenn auch Sie mir die Einwilligung dazu gäben, da der hiesige Aufenthalt ungleich lehrreicher, nützlicher und interessanter ist, als in dem flachen Leipzig. — Und so will ich denn mit der ergebensten Bitte, mir die meinige, so viel in Ihrem Willen und Ihren Kräften steht, recht bald zu erfüllen, diesen Brief schließen. Ich ersuche Sie, mich Ihrer werthen verehrten Familie angelegentlichst zu empfehlen und zeichne mich mit steter Hochachtung als

Ihren

verpflichteten ergebensten

R. Sch.

Auf dieses Schreiben ging alsbald die Zustimmung des Vormundes wegen Verlängerung des Heidelberger Aufenthaltes ein, und Schumann konnte wieder von Neuem ungestört seinen — musikalischen Studien leben, zu deren nachdrücklicher Fortsetzung er sehr bald eine bedeutende Anregung von Außem her empfangen sollte. Ostern 1830 kam nämlich Paganini nach Frankfurt, dort die Wunder seiner Kunst hören zu lassen. Kaum hatte Schumann von der Anwesenheit dieses Phänomens in der genannten Stadt erfahren, als der Entschluß in ihm auch schon feststand, hinzueilen, um den angestaunten Virtuosen zu hören; mehr als wahrscheinlich ist es, daß Schumann hier den ersten Anstoß zu der bald darauf kundgegebenen Idee erhielt, sich der virtuosen Laufbahn gänzlich zu widmen.

Töpken war sein Begleiter auf dieser Excursion. „Die Tour selbst", so berichtet dieser, „war für uns eben so amüsant als genußreich. Ein Studentenfuhrwerk in des Wortes verwegenster Bedeutung, dessen Leitung wir beide gleicherfahrenen Rosse- und Wagenlenker abwechselnd übernahmen, brachte uns nach manchen Fährlichkeiten und trotz aller Capricen und unheilbaren Gebrechen unserer Rosinante doch glücklich an's Ziel". Beachtenswerth ist der auf diese Reise bezügbezügliche Extrakt aus Schumann's damaligem, wohl aber nicht mehr

existirendem Tagebuch[1]), welcher den tiefen Eindruck von Paganini's Spiel auf unsern Meister deutlich erkennen läßt. Wie nachhaltig derselbe zugleich war, zeigt Schumann's spätere Bearbeitung einer Anzahl Paganinischer Capricen für Pianoforte.

Auch den bekannten Violinvirtuosen Ernst zu hören, fand Schumann ein paar Monate später Gelegenheit; doch ist kaum anzunehmen, daß dieser trotz seiner Leistungsfähigkeit, nach Paganini noch irgend einen bestimmenden Einfluß auf Schumann's Entschlüsse ausgeübt habe.

Es ist hier ein Brief Schumann's an seinen Vormund einzuschalten, der einen wiederholten Blick in die Geldcalamitäten des Heidelberger Lebens thun läßt.

Heidelberg, den 21. Juni 1830.

Verehrtester Herr Rudel!

Aus dem untern 28. April an Sie abgesandten Schreiben werden Sie ersehen haben, daß es mir frisch und wohl geht, und ich in richtigem Besitze der mir von Ihnen geschickten . . . . Thaler bin. Da mir aber seit dieser Zeit weder meine Mutter noch einer meiner Brüder irgend die geringste Antwort gegeben haben, so muß ich vermuthen, daß alle drei Briefe, die ich unterm 28. April an Sie, meine Mutter und Eduard adressirte, auf irgend eine Weise verloren gegangen sein müssen. Ich bitte Sie daher gütigst um Nachricht, ob Sie diesen Brief empfangen haben. Traurige Sachen habe ich zu melden, verehrtester Herr Rudel. Erstens habe ich ein Repetitorium, das halbjährlich allein 80 fl. kostet, und dann, daß ich außerdem binnen acht Tagen mit Stadtarrest (Erschrecken Sie nicht!) belegt werde, wenn ich nicht bis dahin 30 fl. andere Collegiengelder bezahle. Stadtarrest ist hier nur eine Art Drohung, und es wird keinesfalls so gefährlich. — — —

Mit der Bitte, mich den Ihrigen angelegentlichst zu empfehlen, zeichne ich mich

Ihren

wahrhaft ergebensten Diener

R. Sch.

Wenige Wochen nach Absendung dieses Briefes war endlich der bedeutsame entscheidende Moment erschienen, da Schumann nach reiflichster Erwägung heraustrat, um frei und unverhohlen zu erklären, daß

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 1.

er fürderhin keinem andern Berufe angehören wolle und könne, als dem der Kunst. Die Zuversicht davon muß lange schon in ihm lebendig gewesen sein, denn sonst hätte die geschilderte Verwendung der Universitätsjahre offenbar zu den unmöglichen Dingen gehört. Aber Schumann brauchte, wie schon gesagt, Zeit, um die Idee reif werden zu lassen, und sich sattelfest gegen alle, seinem Plane etwa drohenden Angriffe zu machen, die er namentlich von seiner, der Künstlerlaufbahn abholden Mutter befürchten mochte. Zunächst theilte er dieser allein seine Entschließung mit, die er ihr als Einlage des folgenden Schreibens an seinen Vormund zugehen ließ.

Heidelberg, den 30. Juli 1830.

Verehrtester Herr Rudel!

Eben war ich im Begriff, einen Brief an Sie mit den gewöhnlichen Bitten zur Post zu tragen, als mich noch der Briefträger mit Ihrem ersehnten Brief vor der Thür erwischte. Haben Sie innigen Dank für Ihre Aufmerksamkeit und für alle die Umständlichkeiten, die ich Ihnen immer gemacht habe, und nie in dem Maaße vergelten kann.

Das Wetter hier ist herrlich, aber siedend heiß, und mein Leben hat nichts von den Annehmlichkeiten verloren, von denen jeder meiner Briefe an Sie so voll ist. Gesund bin ich wie je. Arbeiten muß ich viel, und weiß oft nicht, wie ich mit der Zeit fertig werden soll, da ich außerdem viel Englisch und Französisch treibe und auch das Klavier nicht ganz vernachlässigen darf.

Was meine Abreise anbelangt, so wird sie sehr spät im September erfolgen, da das juristische Repetitorium, das mich etwas von der Sonnenhitze abkühlt, erst spät schließt.

Die Inlage an meine Mutter wollen Sie gefälligst recht schnell besorgen, da die Sache Eile hat. Ueber das Nähere wird gewiß meine Mutter mit Ihnen sprechen.

Mich Ihnen und Ihrem ganzen Hause herzlichst empfehlend, zeichne ich mich als

Ihr
ganz ergebenster Diener
R. Sch.

Die Einlage aber dieses Briefes an Schumann's Mutter lautete folgendermaßen:

Heidelberg, den 30. Juli 1830.
5 Uhr.

Guten Morgen, Mama!

Wie soll ich Dir nur meine Seligkeit in diesem Augenblicke beschreiben! — Der Spiritus kocht und platzt an der Kaffeemaschine und ein Himmel ist zum Küssen rein und golden — und der ganze Geist des Morgens durchdringt frisch und nüchtern. — Noch dazu liegt Dein Brief vor mir, in dem eine ganze Schatzkammer von Gefühl, Verstand und Tugend aufgedeckt ist — die Cigarre schmeckt auch vortrefflich — — kurz, die Welt ist zu Stunden sehr schön, d. h. der Mensch. wenn er nur immer früh aufstünde.

Sonnenschein und blauer Himmel ist noch genug in meinem hiesigen Leben; aber der Cicerone fehlt und das war Rosen. Zwei meiner andern besten Bekannten v. H. . . . . . aus Pommern, zwei Brüder, sind auch vor acht Tagen nach Italien gereist und so bin ich oft recht allein, d. h. zuweilen recht selig und recht unglücklich, wie sich's nun trifft. Jeder Jüngling lebt lieber ohne Geliebte, als ohne Freund. Noch dazu wird mir's manchmal glühend warm, wenn ich an mich selbst denke. Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwischen Poesie und Prosa oder nenn' es Musik und Jus. Im praktischen Leben stand für mich ein eben so hohes Ideal da, wie in der Kunst. — Das Ideal war eben das praktische Wirken und die Hoffnung, mit einem großen Wirkungskreise ringen zu müssen — aber was sind überhaupt für Aussichten da, zumal in Sachsen, für einen Unadeligen, ohne große Protection und Vermögen, ohne eigentliche Liebe zu juristischen Betteleien und Pfennigstreitigkeiten! In Leipzig hab' ich unbekümmert um einen Lebensplan so hingelebt, geträumt und geschlendert und im Grunde nichts Rechtes zusammengebracht; hier hab' ich mehr gearbeitet, aber dort und hier immer innig und inniger an der Kunst gehangen. Jetzt stehe ich am Kreuzwege und ich erschrecke bei der Frage: Wohin? — Folg' ich meinem Genius, so weist er mich zur Kunst, und ich glaube, zum rechten Weg. Aber eigentlich — nimm' mir's nicht übel, und ich sage es Dir nur liebend und leise — war mir's immer, als verträtest Du mir den Weg dazu, wozu Du Deine guten mütterlichen Gründe hattest, die ich auch recht gut einsah und die Du und ich die „schwankende Zukunft und unsicheres Brod" nannten. Aber was nun weiter? Es kann für den Menschen keinen größeren Qualgedanken geben, als eine unglückliche, todte und seichte Zukunft, die er sich selbst

vorbereitet hätte. Eine der früheren Erziehung und Bestimmung ganz entgegengesetzte Lebensrichtung zu wählen, ist auch nicht leicht und verlangt Geduld, Vertrauen und schnelle Ausbildung. Ich stehe noch mitten in der Jugend der Phantasie, die die Kunst noch pflegen und adeln kann; zu der Gewißheit bin ich auch gekommen, daß ich bei Fleiß und Geduld und unter gutem Lehrer binnen sechs Jahren mit jedem Klavierspieler wetteifern will, da das ganze Klavierspiel reine Mechanik und Fertigkeit ist; hier und da hab' ich auch Phantasie und vielleicht Anlage zum eigenen Schaffen — — nun die Frage: Eins oder das Andere; denn nur Eines kann im Leben als etwas Großes und Rechtes dastehen; — und ich kann mir nur die eine Antwort geben: nimm Dir nur einmal Rechtes und Ordentliches vor und es muß ja bei Ruhe und Festigkeit durchgehen und an's Ziel kommen. In diesem Kampf bin ich jetzt heißer, als je, meine gute Mutter, manchmal tollkühn und vertrauend auf meine Kraft und meinen Willen, manchmal bange, wenn ich an den großen Weg denke, den ich schon zurückgelegt haben könnte und den ich noch zurücklegen muß. — Was Thibaut anbelangt, so hat er mich längst schon zur Kunst hingewiesen; ein Brief von Dir an ihn würde mir sehr lieb sein und auch Thibaut würde sich freuen; er ist aber schon seit einiger Zeit nach Rom gereist, so daß ich (ihn) nicht wieder sprechen werde.

Blieb' ich beim Jus, so müßte ich unwiderruflich noch einen Winter hier bleiben, um bei Thibaut die Pandecten zu hören, die jeder Jurist bei ihm hören muß. Blieb' ich bei der Musik, so muß ich ohne Widerrede hier fort und wieder nach Leipzig. Wieck in L., dem ich mich gern ganz anvertraue, der mich kennt und meine Kräfte zu beurtheilen weiß, müßte mich dann weiter bilden; später müßt' ich ein Jahr nach Wien, und, wär' es mir irgend möglich, zu Moscheles gehen. Eine Bitte nun, meine gute Mutter, die Du mir vielleicht gern erfüllst. Schreibe Du selbst an Wieck in Leipzig und frage unumwunden: was er von mir und von meinem Lebensplan hält. Bitte um schnelle Antwort und Entscheidung, damit ich meine Abreise von Heidelberg beschleunigen kann, so schwer mir der Abschied von hier werden wird, wo ich so viel gute Menschen, herrliche Träume und ein ganzes Paradies von Natur zurücklasse. Hast Du Lust, so schließe diesen Brief in den an Wieck ein. Jedenfalls muß die Frage bis Michaelis entschieden werden und dann soll's frisch und kräftig und ohne Thränen an das vorgesteckte Lebensziel gehen.

Daß dieser Brief der wichtigste ist, den ich je geschrieben habe und schreiben werde, siehst Du und eben deshalb erfülle meine Bitte nicht ungern und gieb bald Antwort. Zeit ist nicht zu verlieren.

Lebe wohl, meine theure Mutter und bange nicht. Hier kann der Himmel nur helfen, wenn der Mensch hilft.

Dein Dich innigstliebender Sohn
Robert Schumann.

Die Bestürzung, in welche der Inhalt dieses Briefes Schumann's Mutter versetzte, spiegelt sich deutlich in dem Schreiben wieder, welches sie an Fr. Wieck richtete. Hier folgt es:

Zwickau den 7. August 1830.

Verehrter Herr![1])

Aufgefordert von meinem Sohn Robert Schumann, bin ich so frei mich an Sie wegen der Zukunft dieses von mir so geliebten Sohnes zu wenden. Mit Zittern und innerer Angst setze ich mich her, um Sie zu fragen, wie Ihnen der Plan gefällt, den sich Robert gemacht hat, und wovon Ihnen inliegender Brief Aufklärung giebt. Meine Ansichten sind es nicht, und ich bekenne Ihnen offen, daß mir für Roberts Zukunft sehr bange ist. Es gehört sehr viel dazu, sich in dieser Kunst auszuzeichnen, um einst sein Brod für's Leben zu finden — weil zu viele große Künstler vor ihm sind —, und wäre auch sein Talent wirklich so ausgezeichnet, so ist und bleibt es noch immer ungewiß, ob er Beifall erhält, und er sich einer gesicherten Zukunft erfreuen kann —.

Beinahe drei Jahre hat er nun studirt und viel, sehr viel gebraucht — jetzt, wo ich glaubte, daß er balde am Ziele steht, sehe ich ihn wieder einen Schritt thun, wo er wieder anfängt, sehe, wenn die Zeit errungen ist, wo er sich zeigen kann, daß sein ganzes unbedeutendes Vermögen dahin ist, und er dann immer noch von Menschen abhängt, und ob er Beifall erhält — Ach! ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie niedergedrückt, und wie traurig ich bin, wenn ich mir die Zukunft des Robert denke, er ist ein guter Mensch, die Natur gab ihm Geistesgaben, was Viele mit Mühe erringen müssen, kein unangenehmes Aeußere, — so viel Capital, ohne Sorgen sein Studium zu verfolgen, wovon noch, ehe er sich selbst erhalten konnte, so viel bleiben konnte, daß er anständig leben konnte, und jetzt will er auf einmal in ein Fach

1) Dieser Brief ist, die Verbesserung einiger orthographischer und grammatischer Fehler abgerechnet, genau nach der Originalhandschrift copirt.

einschlagen, was er vor 10 Jahren hätte anfangen sollen. — Wenn Sie Verehrter! selbst Vater sind, werden Sie fühlen, daß ich wohl recht habe, und mein Kummer nicht ohne Ursache ist — Meine andern drei Söhne sind unzufrieden darüber, und wollen durchaus, daß ich es nicht zugeben soll — allein ich bin nicht davon, ihn zu zwingen, wenn sein eigenes Gefühl ihn nicht leitet — denn wahrlich Ehre ist es nicht, nach drei verschwendeten Jahren — wieder als Lehrling anzufangen, und seine paar Thaler auf's Ungewisse hinaus zu spielen —.

Auf Ihrem Ausspruch beruht **Alles**, die Ruhe einer **liebenden Mutter, das ganze Lebensglück** eines jungen unerfahrenen Menschen, der blos in höheren Sphären lebet, und nicht in's praktische Leben eingehen will. Ich weiß, daß Sie die Musik lieben — lassen Sie das Gefühl nicht für Roberten sprechen, sondern beurtheilen seine Jahre, sein Vermögen, seine Kräfte und seine Zukunft. Ich bitte, ich beschwöre Sie als Gatte, Vater und Freund meines Sohnes, handeln Sie als redlicher Mann! und sagen sie unumwunden Ihre Ansichten, was er zu fürchten — oder zu hoffen hat —

Entschuldigen Sie die Zerstreutheit meines Briefs, ich bin aber von Allem so ergriffen, daß ich mich seelenkrank fühle, und mir nie ein Brief so schwer wurde, als dieser. Leben Sie glücklich! und geben Sie recht balde Nachricht Ihrer

ergebenen Dienerin

C. Schumann, geb. Schnabel.

Die Entscheidung Wieck's fiel durchaus günstig für Schumann aus; er hatte die hohe Begabung seines ehemaligen Schülers für die Tonkunst erkannt, und glaubte unter ausführlicher Darlegung aller Schattenseiten der Künstlerlaufbahn dennoch unbedingt zur Verfolgung derselben zurathen zu müssen, da es sich um ein bedeutendes Talent handele, welchem er unter gewissen Voraussetzungen sogar das günstigste Prognosticon stellen dürfe.

Hiermit war Schumann's Schicksal entschieden, sein fernerer Lebensweg vorgezeichnet, denn die Mutter erhob in Folge des von Fr. Wieck abgegebenen Urtheils keinen weiteren Einspruch gegen die Wünsche ihres Sohnes, sondern sandte ihm bald darauf als Bekräftigung ihrer Zustimmung Wieck's briefliche Erklärung.

Dieser glückliche Ausgang mochte selbst Schumann's kühnste Erwartungen übertreffen, und berauscht von dem Glücke, welches ihm solcher Bescheid vor die Sinne führte, schrieb er an Wieck:

Heidelberg, d. 21. August 1830.

Verehrtester meiner Lehrer!

Es hat lange gewährt, bis alle meine Ideen ruhiger und ebener geworden sind. Fragen Sie nicht, wie es nach Empfang der Briefe in mir tobte. Jetzt gehts schon eher. Mein erstes Gefühl war Muth und der Entschluß; der Atlas war zerdrückt und ein Sonnenjüngling stand da und sich bedeutend nach Osten: Beuge der Natur vor; der Genius könnte sich sonst auf ewig wenden. — Der Weg zur Wissenschaft geht über Alpen und über recht eisige, der Weg zur Kunst hat seine Berge, aber es sind indische voller Blumen, Hoffnungen und Träume — so gings ungefähr im ersten Augenblicke, nachdem ich Ihren und meiner Mutter Brief gelesen hatte. — Jetzt ist's bei weitem ruhiger . . . . . . Ich bleibe bei der Kunst, ich will bei ihr bleiben, ich kann es und muß es. Ich nehme ohne Thränen von einer Wissenschaft Abschied, die ich nicht lieben, kaum achten kann; ich blicke aber auch nicht ohne Furcht auf die lange Bahn hinaus, die zum Ziele führt, das ich mir fest vorgesteckt habe. Glauben Sie mir, ich bin bescheiden, habe auch viel Ursache es zu sein; aber ich bin auch muthig, geduldig, vertrauensvoll und bildsam. Ich vertraue Ihnen ganz, ich gebe mich Ihnen ganz; nehmen Sie mich, wie ich bin und haben Sie vor allen Dingen Geduld mit mir. Kein Tadel wird mich niederdrücken und kein Lob soll mich faul machen. Etliche Eimer recht, recht kalter Theorie können mir auch nichts schaden und ich will ohne Mucksen hinhalten. Ich habe mit Ruhe und Aufmerksamkeit Ihre fünf „Aber" durchgegangen und mich überall streng geprüft, ob ich Alles erfüllen kann. Verstand und Gefühl antworteten allemal „ach natürlich".

Verehrtester! nehmen Sie meine Hand und führen Sie mich — ich folge, wohin Sie wollen und will nie die Binde vom Auge rücken, damit es nicht vom Glanz geblendet werde. Ich wollte Sie könnten jetzt in mich sehen; es ist still drinnen und um das ganze Welthaupt geht ein leiser, lichter Morgenduft.

Vertrauen Sie denn auf mich, ich will den Namen, Ihr Schüler zu sein, verdienen. Ach! warum ist man denn manchmal so selig auf der Welt. — Verehrtester? Ich weiß es.

Leben Sie herzlich wohl; binnen drei Wochen haben Sie mich und dann — Ihr

ergebenster
Robert Schumann.

Mit diesem überschwenglichen Briefe ging an demselben Tage ein zweiter an Schumann's Vormund ab.

Heidelberg, d. 21. August 1830.

Verehrtester Herr Rudel!

Meine Verwandten haben Ihnen auf jeden Fall meinen Entschluß und meinen neuen Lebensplan mitgetheilt. Glauben Sie mir es — ich bin der Kunst geboren und will ihr auch treu bleiben. So gut ich nun auch Ihre Lebensansichten kenne und sie zu würdigen weiß und lange mit mir zu Rathe gegangen bin, so bin ich doch gewiß, Ihnen gegenüber alle meine Zweifel zu lösen, die Sie noch haben könnten.

Mein Entschluß ist also fest und gewiß dieser: Ich widme mich sechs Monate lang in Leipzig bei Wieck ganz ausschließlich der Kunst. Vertrauen Sie ganz auf Wieck, verehrtester Herr Rudel, und warten Sie auf sein Urtheil. Wenn er spricht, daß ich in drei Jahren nach diesen sechs Monaten das höchste Ziel der Kunst erlangen kann, nun so lassen Sie mich in Frieden ziehen, dann gehe ich gewiß nicht unter; — hegt Wieck aber nur den geringsten Zweifel (nach diesen sechs Monaten), nun so ist ja in der Jurisprudenz noch nichts verloren und ich bin gern bereit, dann meinen Examen binnen einem Jahr zu machen, in welchem Falle ich dann immer nicht länger als vier Jahre studirt hätte.

Innigst verehrter Herr Rudel! Sie sehen nothwendig hieraus, daß ich auf jeden Fall sobald als möglich aus Heidelberg fort muß, da mir der Aufenthalt hier nur noch schaden kann.

Haben Sie daher die Güte, mir sobald als möglich einen ansehnlichen Wechsel zu schicken, mit dem ich die große Reise und die übrigen Schulden bestreiten kann. Sie würden mich mit 150—180 Thalern ganz glücklich machen. Ich verpflichte mich dagegen, bis Ende dieses Jahres keinen Kreuzer von Ihnen zu verlangen. Wenn Sie meine Bitte ganz erfüllen, so reißen Sie mich aus einer Menge Verlegenheiten und Quäckeleien. — — — — Also zürnen Sie nicht! — es soll gewiß die letzte dringende Bitte der Art sein.

Ich empfehle mich Ihnen herzlich und mit der innigsten Hochachtung als

Ihren

ganz ergebensten
R. Sch.

Dieser Brief blieb ohne Antwort. Inzwischen machte Schumann

in Begleitung seines Schulfreundes Röller einen Ausflug nach Straßburg, wohin ihn die noch lebendige Begeisterung für die Julirevolution trieb. Nach der Rückkehr richtete er noch einen, den letzten Brief an den Vormund.

Verehrtester Herr Rudel!

Der Himmel gebe, daß kein Unglück in Ihrem oder meinem Hause die Ursache eines so langen Schweigens sein möge! Oder sollten Sie meinen letzten dringenden Brief gar nicht erhalten haben?

Ich bitte Sie nochmals inständigst, mir bald Antwort und einen Wechsel zu schicken (wenn es Ihnen anders nur möglich sein sollte, einen sehr bedeutenden) und mich aus meinen unruhigen Zweifeln zu befreien. Sie können sich keinen Begriff von der Angst und der schrecklichen Langeweile machen, die ich jetzt hier habe. Ich bin der einzige Student hier und irre einsam, verlassen und arm wie ein Bettler, mit Schulden obendrein, in den Gassen und Wäldern herum. Haben Sie Nachsicht mit mir, verehrtester Herr Rudel! aber schicken Sie mir nur diesmal Geld, nur Geld, und nöthigen Sie mich nicht, zu meiner Abreise Mittel zu suchen, die mir sehr schaden könnten, und auch Ihnen nicht angenehm sein dürften.

Ich empfehle mich nochmals Ihrer Güte und Nachsicht angelegentlichst und zeichne mich als

Ihr
ganz ergebenster, aber sehr armer
R. Sch.

Der Vormund gab diesem dringenden Ansuchen Gehör; er erhob aber zugleich Bedenken gegen die beabsichtigte Künstlerlaufbahn. Auf dieselben unterblieb indessen um so mehr jede Erwiderung, als eine solche, wie die Sachen einmal in Schumann's Innerem standen, für beide Theile überflüssig war.

Schumann rüstete sich zur Rückreise nach Leipzig. Er trat sie mit dem festen Willen an, sich demnächst ausschließlich der Virtuosenlaufbahn zu widmen. Sein Weg führte ihn den Rhein hinab über Detmold, wohin er sich begab, seinen Freund Rosen, der bereits Ende Juni desselben Jahres als Dr. jur. nach Hause zurückgekehrt war, noch einmal zu sehen und zu genießen.

II.

Robert Schumann's Künstlerlaufbahn.

Leipzig.

1830—1840.



Mit vollem, frohem, hoffnungsreichem Herzen begrüßte Schumann Leipzig wieder, das er ehedem so gern verlassen. War doch sein Lieblingswunsch jetzt erfüllt; offen und sonder Scheu konnte er ferner seinem innern Drange nachgeben, und die freudige Aussicht, an der Hand eines Mannes, dem er Vertrauen schenkte, seinen neuen Lebensweg anzutreten, mußte ihm auch Beruhigung gewähren. Aber ganz abgesehen hiervon, hätte er überhaupt keinen geeigneteren Platz für seine Pläne finden können als Leipzig.

Die vielfach verbreitete Meinung, daß Leipzigs musikalische Bedeutung erst mit Mendelssohn's einflußreicher Wirksamkeit in dieser Stadt begonnen habe, ist keineswegs unbedingt richtig. Die unbestreitbar hohen Verdienste des genannten Meisters um diese Stadt bestehen darin, dem dortigen Kunstleben, namentlich aber dem Institut, welches speciell seiner Leitung anvertraut war, erfrischende, neubelebende Anregung, und einen bis dahin ungekannten Aufschwung gegeben zu haben. Die Musik blühte aber lange vor seinem Erscheinen in Leipzig, und sämmtliche heute noch dort bestehenden Kunstinstitute, ausgenommen die Musikschule, welche mit eine Schöpfung Mendelssohn's ist[1]), existirten bereits 1835. Ja, die **Gewandhausconcerte** speciell, deren erster Ursprung auf den 11. März 1743 zurückzuführen ist[2]) und die nur eine vorübergehende Unterbrechung in jener für

---

1) Ueber die Gründung der Leipziger Musikschule s. neue Zeitschrift für Musik Bd. 19, S. 201.

2) Die Continuatio Annalium Lips. Vogelii. Tom. II. pag. 511. anno 1743, besagt, Folgendes: „Den 11. März wurde von 16 Personen, sowohl Adel als Bürgerlichen Standes das große Concert angeleget, wobei jede Person jährlich zur Erhaltung deßelben 20 Thlr., und zwar vierteljährlich 1 Louisd'or erlegen mußten, die Anzahl der Musicirenden waren gleichfalls 16 auserlesene Personen, und wurde solches erstlich in der Grimmischen Gaße bey dem Herrn Berg Rath

Leipzig denkwürdigen Periode von 1813—1814 erlitten, nahmen ihren eigentlichen Anfang am 25. November 1781[1]). Um diese Zeit war Adam Hiller Dirigent der Concerte, d. h. der in denselben aufgeführten Gesangswerke; denn nur bei diesen fungirte ehedem ein besonderer Dirigent, während die Orchesterwerke durch den vorspielenden Concertmeister vom ersten Violinpulte aus geleitet wurden. Ihm folgte in diesem Amte Cantor Schicht von 1785—1810, dessen Nachfolger war wiederum Cantor Schulz bis 1827. Zur Zeit endlich, als Schumann Leipzig dauernd zu seinem Aufenthaltsorte wählte, dirigirte Pohlenz gleichzeitig mit dem Concertmeister Matthäi die Concerte bis 1835. Um diese Zeit trat Mendelssohn regenerirend ein[2]), und zwar zunächst insofern, als er sofort die Leitung der Orchesterwerke mit dem Dirigentenstabe einführte. Diese Neuerung fand, obwohl sie vorher schon von Spohr und Weber an anderen Orten durchgesetzt worden war, Anfangs manchen Widerspruch. Doch verwandelte der letztere sich in freudige Anerkennung, als man die Trefflichkeit dieser Directionsweise erkannt hatte. Der in Sachen des Berufes Mendelssohn eigene Ernst aber, die nachahmungswürdige Gewissenhaftigkeit und künstlerische Weihe, womit er die Gewandhausconcerte vorbereitete und leitete, mußte dieselben bald zu glanzvollster Entfaltung emporheben, ohne jedoch die Bedeutsamkeit ihrer früheren Existenz vergessen zu machen.

Die Zahl der Gewandhausconcerte belief sich ursprünglich auf 24; im Jahr 1827 wurde dieselbe jedoch auf 20 reducirt. Dieser Modus hat sich bis auf die Gegenwart vererbt. Außer den in ihnen bewerkstelligten Aufführungen von Vokal- und Instrumentalcomposi-

---

Schwaben, nachgehends in 4 Wochen drauf, weil bei erstern der Platz zu enge bei Herr Gleditzschen dem Buchführer aufgeführet und gehalten."

Und ferner pag. 565. anno 1744.

„Den 9. März wurde der Jahres Tag des großen musicalischen Concerts mit einer Cantata, so Herr Dohles componiret mit Trompeten und Pauken gefeiert.

1) Der eigentliche Beginn der Gewandhausconcerte ist insofern in's Jahr 1781 zu verlegen, als sie von diesem Jahre ab erst im Gewandhause, von dem sich auch ihr Name herschreibt, gehalten wurden. S. Allg. mus. Zeitung, Jahrgang 33, S. 801.

2) Das erste Abonnementsconcert, welches Mendelssohn leitete, fand am 4. October 1835 statt.

tionen aller Gattungen, wurden sie zu allen Zeiten durch das Auftreten fremder namhafter Künstler und Künstlerinnen geschmückt.

Von dem regen Musikleben Leipzig's um die dreißiger Jahre überhaupt erhält man eine ungefähre Vorstellung, wenn man sich in aller Kürze die verschiedenen zu jener Zeit dort vorhandenen Kunstanstalten und Vereine vergegenwärtigt. Außer dem durch eine ruhmvolle Vergangenheit ausgezeichneten, damals unter Cantor Weinlig stehenden Thomanerchor[1]), der noch bis heute in den Gewandhausconcerten mitwirkt, besaß Leipzig ein Königl. Theater (seit August 1832 städtisch), eine Singakademie, einen Musik-Verein für weltliche und geistliche Vokalmusik (beide Gesellschaften unter Pohlenz' Leitung), den Pauliner Sängerverein in seinen ersten Anfängen, einen Orchesterverein, Euterpe genannt, gestiftet 1824, unter Leitung C. G. Müller's (später Musikdirector in Altenburg) und endlich die Quartettakademien des Concertmeisters Matthäi. Man sieht, wie sehr die musikgesättigte Atmosphäre Leipzigs geeignet war, der Entwickelung und Bildung eines Talents förderlich zu sein.

Wie vollkommen Schumann selbst hiervon überzeugt war, beweist ein Brief vom 28. October 1846, in welchem er sich über den einzuschlagenden Bildungsgang eines Kunstjüngers Namens Meinardus[2]) gegen dessen Vater folgendermaßen ausspricht: „Der einzige Weg zur Begründung seiner künftigen Carrière scheint mir nämlich der, daß er nach Leipzig und zwar auf das dortige Conservatorium müsse. Es ist meine Ueberzeugung, daß er auf diese Weise am schnellsten und sichersten gefördert wird. Bedeutende Männer wirken dort zusammen, man hört da die beste Musik, Fleiß und Nacheifer können nirgend anderswo so geweckt werden, als dort im Umgange mit andern Gleichaltrigen — mit einem Worte, es giebt in Deutschland, vielleicht in der Welt keinen bessern Ort für einen jungen Musiker als Leipzig."

Schumann bezog bei seiner, Michaelis 1830 erfolgten Ankunft in Leipzig ein gerade freistehendes Quartier in der Wieck'schen Behausung, Grimmaische Gasse Nr. 36. Um so erwünschter mußte ihm dies sein, als er durch einen unmittelbaren Verkehr mit

1) Es genügt hierbei bloß an den Cantor aller Cantoren Johann Sebastian Bach zu erinnern.

2) Es ist der, jetzt in Hamburg lebende Componist Ludwig Meinardus.

seinem Lehrmeister hoffen durfte, den Plan, sich der Virtuosen-Laufbahn zu widmen, um so schneller zu verwirklichen. Der schöne Traum aber, in welchen ihn glückliche Umstände versetzt hatten, verwandelte sich schneller, als er wohl geahnt, wieder in eine schmerzensvolle, doch schließlich versöhnende Wirklichkeit.

Bald nämlich, nachdem der Clavierunterricht bei Fr. Wieck begonnen hatte, wurde Schumann von dem Wahn berückt, als brächten ihn die auf Anrathen seines Lehrers unternommenen Studien nicht schnell genug vorwärts. Zu seinem Unglück, oder wenn man will zu seinem Glück, erinnerte er sich wieder jener in Heidelberg mit seinem Studiengenossen Töpken ersonnenen Manipulationen, vermöge deren er geglaubt hatte, den gradatim zu durchlaufenden Weg technischer Ausbildung bedeutend abkürzen zu können. So irrig nun auch diese Ansicht war, wie der Erfolg lehrte, so ist sie dennoch wohl erklärlich bei einer Natur, deren geistiger Flug dem praktischen Können vorauseilend, sehr leicht geneigt sein mußte, die nothwendigen Stadien einer naturgemäßen technischen Entwickelung in ungestümer Weise überspringen zu wollen.

Dies Letztere in bester Absicht zu versuchen, unternahm Schumann, ohne seinem Lehrer davon Mittheilung zu machen, bei verschlossenen Thüren ein gewagtes Exercitium mehrere Wochen hindurch. Er benutzte während dieser Zeit nicht einmal den Unterricht Fr. Wieck's. Seinen Bekannten, und namentlich dem schon erwähnten Julius Knorr theilte er nur gelegentlich gesprächsweise mit, daß er ein untrügliches Mittel gefunden habe, um die technische Ausbildung der Hände auf dem kürzesten und sichersten Wege zu erreichen; das Geheimniß, von dessen Anwendung er sich die überraschendsten Resultate versprach, vermochte ihm indeß Niemand zu entlocken: er vertröstete auf den nahe bevorstehenden Zeitpunkt der Beweisführung. Als aber derselbe eintreten sollte, hatte Schumann bereits die Fähigkeit verloren, seine rechte Hand beim Clavierspiel zu gebrauchen. Die Sehne des dritten Fingers hatte durch eine übermäßige Ausdehnung ihre natürliche Spannkraft verloren, und als Folge davon resultirte, daß dieser Finger sich bei einem beabsichtigten Niederschlage stets aufwärts bewegte. Man kann sich den Schreck des kühnen Autodidakten bei dieser Wahrnehmung denken.

Durch welches Experiment nun speciell dieser bedauerliche Ausgang erfolgte, konnte Niemand mit Bestimmtheit angeben. Nur aus

einzelnen, zerstreut hingeworfenen Aeußerungen Schumann's glaubte seine Umgebung entnehmen zu dürfen, daß er den dritten Finger der rechten Hand mittelst einer selbsterfundenen Maschine in die Höhe gezogen, und dann mit den andern vier Fingern, um die größtmöglichste Unabhängigkeit derselben zu erlangen, anhaltend geübt hatte. Der hingebende Ernst, mit dem dies Verfahren zur Ausübung gekommen sein mag, erhellt aus dem Umstande, daß Schumann eine Menge von Etüden eigens für diesen Zweck ersonnen und componirt hatte.

Guter Rath war nun freilich theuer, und der einzige Trost der, den erlittenen Schaden durch Schonung und ärztliche Hülfe nach und nach wieder beseitigen zu können. Mit unglaublicher Ausdauer that Schumann alles Mögliche zur Wiederherstellung des kranken Fingers. Wie sicher er an dieselbe glaubte, geht daraus hervor, daß er inzwischen unverdrossen mit der linken Hand allein fortübte. Diese erlangte eine außerordentliche Gewandtheit, deren Nachwirkung selbst noch sich bemerkbar machte, als das Clavierspiel längst schon vernachlässigt worden war.

Mit den Vortheilen, welche Schumann durch Wieck's Unterweisung hätte erlangen können, war es nun freilich ein für allemal vorbei. Dieser Unterricht wurde nie wieder begonnen. Dagegen ließ Schumann sich gegen seine früheren Ansichten dazu bestimmen, theoretische Studien unter Leitung eines gewissen Musikdirektors Kupsch zu beginnen. Doch dauerte auch dies nur kurze Zeit.

In productiver Hinsicht ist vor Ablauf des Jahres 1830 die Fortsetzung des in Heidelberg begonnenen, wie es aber scheint, niemals beendigten Clavierconcertes in F-dur zu erwähnen.

Das Jahr 1831 brachte zunächst ein Werk zur Erscheinung, welches später als opus 2 veröffentlicht wurde: Die „Papillons." [1]) Es besteht aus 12 mehr oder weniger kleinen Sätzen von denen einige bereits in Heidelberg geschrieben waren. Schumann liebte eine gewisse mystische Symbolik, ein verhülltes Hindeuten auf allgemeine poetische Intentionen, wie dies so manche seiner folgenden Claviercompositionen bezeugen. Diese mystische Symbolik ist als Produkt jener romantischen Richtung zu betrachten, welche poetische Ideencombinationen in geist-

---

1) Ueber dieselben s. die von Schumann mit Randglossen versehene Kritik in den Briefen vom Jahre 1833—1854 Nr. 1.

reich bezeichnender und tiefsinniger Weise auszudrücken bestrebt ist, ohne dabei die plastische Klarheit und einfache Wahrheit der sinnlichen Erscheinung zu erreichen, wodurch diese Ideen dem Genießenden unmittelbar zugänglich werden könnten. So hat nun auch sicher die Benennung „Papillons" einen tieferen mystischen Sinn, mit dessen muthmaßlicher Ausdeutung jedoch Niemand vorgegriffen werden soll.

Die Papillons, den drei Schwägerinnen Schumann's, Therese, Emilie und Rosalie Schumann gewidmet, denen er durch Bande innigster Freundschaft nahestand, sind aphoristische Ton-Sätze und Sätzchen ohne eigentlichen Kunstwerth, und nur insofern von Interesse, als sie eine Reihe gegensätzlicher Stimmnngen offenbaren, in denen bereits ein den Künstler charakterisirendes Moment musikalischer Ausdrucksweise erkennbar wird. Etwas ausgeführter und auch anziehender als Alles Vorhergehende ist allein das „Finale" durch die Combination des Großvatertanzes [1]) mit dem ersten Stück, dessen melodische Figur in der Oberstimme erscheint, während der genannte Tanz den Baß bildet. Die Gestaltung des Ganzen zeugt ebensosehr wie in den Abeggvariationen, noch von einer, durch die Unbekanntschaft mit der Tonsetzkunst erklärlichen Unbeholfenheit und Ungelenkigkeit. Vielfach tritt noch ein vergebliches Ringen des geistreichen musikalischen Gedankens mit der Form zu Tage. Geglückte Einzelheiten sind offenbar bei weitem mehr die Folge des musikalischen Instinktes als eines klar bewußten, mit Sicherheit sich kundgebenden Ausdrucksvermögens. [2])

Daß Schumann den Papillons eine poetische Intention zu Grunde legte, geht aus einem Briefe [3]) vom Jahre 1834 an seine Freundin Henriette Voigt hervor, von der weiterhin die Rede sein wird. Es heißt dort: „Manches könnten Sie darüber von mir erfahren, wenn es nicht Jean Paul besser thäte. Haben Sie einmal eine freie Minute, so bitt' ich Sie, das letzte Capitel der Flegeljahre

1) Der „Großvatertanz" spielt eine gewisse Rolle bei Schumann, ebenso die „Marseillaise". Beide Weisen finden sich in seinen Werken mehrmals, die erstere namentlich in humoristischer Anwendung.

2) Eine Nummer der Papillons (Nr. 8) stand ursprünglich in D-moll. In dieser Tonart spielte er sie zuerst seinem Freunde Töpken in Heidelberg unter der Firma eines Schubert'schen Walzers vor, und freute sich, seine Autorschaft schalkhaft in Anspruch nehmend, hinterher ungemein über das Gelingen der Mystification.

3) S. Briefe von 1833—1854 Nr. 2.

zu lesen, wo Alles schwarz auf weiß steht bis auf den Riesenstiefel in Fis-moll (beim Schluß der Flegeljahre ist's mir, als würde das Stück (allerdings) geschlossen, als fiele aber der Vorhang nicht herunter). — Ich erwähne noch, daß ich den Text der Musik untergelegt habe, nicht umgekehrt — sonst scheint es mir ein „thöricht Beginnen." Nur der letzte, den der spielende Zufall zur Antwort auf den ersten gestaltete, wurde durch Jean Paul erweckt."

Ferner entstanden im Laufe des Jahres 1831: der erste Satz einer Sonate in G-moll (nach Schumann's eigener Angabe in der Compositionsübersicht später unter dem Titel Allegro als op. 7[1]) gedruckt) und Variationen über ein Originalthema in G-dur. Die Letzteren sind unbekannt geblieben. Der Sonatensatz, wenn unter ihm das als op. 8 veröffentlichte Allegro wirklich zu verstehen ist, wie nicht anders angenommen werden kann, gehört nach Form und Inhalt zu den schwächsten Geistesprodukten Schumann's. Dies Musikstück ist in seinem breiten, unförmlichen Schwulst unerquicklich und giebt bei dem Mangel aller Beherrschung und Klarheit der Darstellung keiner Sympathie Raum. Schumann selbst äußert sich in lakonischer Weise darüber, indem er seiner Freundin Henriette Voigt unter dem 24. November 1834 schreibt, „daß der Verfasser mehr tauge, als sein Werk und weniger als die, der es zugeeignet ist."[2])

Das Leiden an Schumann's krankem Finger war inzwischen nicht gehoben worden; vielmehr stellte sich etwa im Herbst 1831 eine Erlahmung der ganzen Hand ein. Zwar konnte er dieselbe in der Folge wieder so weit gebrauchen, um seinen persönlichen Bedürfnissen am Instrumente gerecht zu werden, aber an ein wirkliches Clavierspielen war nicht mehr zu denken. Charakteristisch ist es, wie Schumann sich über dieses Ereigniß, auf dasselbe und die Heidelberger Zeit zurück-

---

1) Sicher waltet bei dieser Angabe ein Irrthum Schumann's ob. Als op. 7 existirt im Musikalienhandel die Tokkata (C-dur). Ein Allegro für Pianoforte ist dagegen als op. 8 erschienen, doch steht dies keineswegs in G-moll. Der einzig denkbare Fall wäre das Vorhandensein zweier Compositionen mit der Werkzahl 7. Davon weiß indeß Niemand etwas. So handelt es sich hier wohl um einen Schreibfehler Schumann's in seinem Notizbuche, der ihm selbst entgangen ist. Neuerdings ist von diesem Allegro eine neue Ausgabe erschienen.

2) Die Widmung galt Ernestinen v. Fricken. S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 5.

blickend, noch im Jahre 1833 gegen seinen Freund Töpken brieflich[1]) ausspricht:

„Freilich irrten wir, wenn wir durch eine oft eigensinnige Mechanik erlangen wollten, was nach und nach die Ruhe und Muße des späteren Alters von selber bringt — oder: wir faßten den Henkel so fest an, daß darüber bald das Gefäß verloren ging (umgekehrt ist's freilich noch schlimmer). In dieser Hinsicht und um jene Fertigkeiten in's Gleichgewicht mit den andern Kräften zu bringen, habe ich mich oft berichtigen müssen, Vieles, was ich sonst für untrüglich hielt, als hemmend und nutzlos verworfen und oft die Potenzen auf entgegengesetztem Wege zu vereinigen gesucht. Denn wie in der physischen Welt heben und verdoppeln sich gleiche Kräfte; aber die stärkere ist der Tod der schwächeren und um es auf die Kunst anzuwenden, nur durch harmonische Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) entsteht ein Künstlerisches Rundes." — „Clavier spiele ich wenig noch; — erschrecken Sie nicht — (ich bin resignirt und halte es für eine Fügung), an der rechten Hand habe ich einen lahmen, gebrochenen Finger; durch eine an sich unbedeutende Beschädigung und durch Nachlässigkeit ist das Uebel jedoch so groß, daß ich mit der ganzen Hand kaum spielen kann."

So vom Schicksal fast unvermeidlich dazu gedrängt, betrat Schumann endlich den Boden, dessen Erdreich das in ihm schlummernde Samenkorn schöpferischer Begabung nährte und allmählig zu einem blüthen- und fruchtreichen Baume gedeihen ließ: er wandte sich ganz und gar der Composition zu. Hiermit war aber, wie er nun recht klar fühlen mochte, die Nothwendigkeit geboten, das bisher so sehr vernachlässigte theoretische Studium ungesäumt nachzuholen. Um dies zu bewerkstelligen, wandte er sich durch Vermittlung eines näheren Bekannten, Namens v. d. Lühe, an Heinrich Dorn, der zu jener Zeit das Amt des Musikdirektors am Königl. Theater zu Leipzig bekleidete. Bei seiner Introduction spielte er, trotz der kranken Hand, dem genannten Künstler die Variationen über den Namen Abegg vor. Diese waren nun eben kein brillanter Empfehlungsbrief; indessen zeigte sich H. Dorn bereit, dem Wunsche des schüchternen, stillen, jungen Mannes zu willfahren.

Der Unterricht mußte mit dem Generalbaß-A-B-C begonnen wer-

---

2) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 1.

den, denn die erste, Schumann zur Probe seiner theoretischen Kenntnisse gestellte Aufgabe, — es war die einfache Harmonisirung einer Choralmelodie, — ergab ein Muster regelwidriger Stimmenführung. Bald aber schritt der Schüler vermöge eines eben so musterhaften als ausdauernden Fleißes über die elementaren Gegenstände der Theorie zur Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes hinweg. Die Bekanntschaft mit dem letzteren nahm Schumann so sehr in Anspruch, daß er seinen Lehrmeister einmal brieflich einlud, ihm die Lection ausnahmsweise in seiner Wohnung zu geben, da er sich von der Arbeit nicht loszureißen vermöge. Dorn gewährte dies und als er in Schumann's Zimmer eintrat, fand er seinen fleißigen Schüler bei einer contrapunktischen Studie und — beim Champagner, mit dem nun beide gemeinschaftlich das trockene Studium anfeuchteten.

Wie dankbar Schumann für diesen fördernden Unterricht, der ihm ja auch im Grunde erst das innere Wesen der Kunst erschloß, bis in die späteren Jahre seines Lebens blieb, geht aus seinen weiterhin mitzutheilenden Briefen an H. Dorn deutlich hervor. Was dieser Mann ihn gelehrt hatte, haftete fest in seiner Seele, und trieb ihn immer wieder von Neuem an, zeitweilig mit Eifer und Beharrlichkeit auf eigene Hand contrapunktische Studien zu treiben, um sich die erforderliche technische Beherrschung des Stofflichen für seinen Beruf anzueignen. Und dies that Schumann selbst noch, als er bereits die Höhe der Meisterschaft erklommen hatte, wie aus einer dem Jahr 1846 angehörenden Notiz in seinem eigenhändig geführten Compositionsverzeichnisse zu entnehmen ist. Er hatte, wenn auch erst spät, einsehen lernen, wie unentbehrlich das begonnene Studium für einen Tonsetzer sei, und der Umstand, daß seine Kraft unter demselben nicht erlahmte, wie es so häufig bei Scheintalenten der Fall ist, sondern sich nach und nach immer mehr stärkte und hob, zeugt recht eigentlich für Schumann's echte und hohe musikalische Begabung.

Wurde das Ende des Jahres 1831 für Schumann einerseits durch die Aufnahme des theoretischen Studiums von höchster Wichtigkeit, so erhielt dasselbe für ihn noch in anderer Hinsicht Bedeutung. Es galt nämlich nichts Geringeres, als das Panier begeisterter Anerkennung für eine neu auftauchende, ebenso eigenthümliche wie interessante Erscheinung in der Musikwelt zu erheben. Fr. Chopin, ungekannt und unbeachtet, mit den Erstlingsprodukten seines im Feuer

französischer und polnischer Nationalität getauften Geistes[1]) von den Pforten der Oeffentlichkeit mehrfach zurückgewiesen, hatte endlich 1831 in Wien die Herausgabe seiner Don Juan-Phantasie op. 2 ermöglicht. Wahlverwandtschaftlich von der in diesem Clavierwerk sich widerspiegelnden originellen Gestaltungsweise angezogen und ergriffen, trieb es Schumann, seine Begeisterung der musikalischen Welt zu verkünden. Es geschah dies in einem phantastisch übersprudelnden Erguß, der nichts weniger als eine Kritik nach herkömmlichem Wesen und Zuschnitt war. Derselbe erschien in Nr. 49, Jahrgang 33 der „allgemeinen musikalischen Zeitung"[2]), und in ihm zeigt sich schon jener Reichthum einer fast überwuchernden, jeanpaulsirenden Phantasie, durch welche einige Jahre später Schumann's literarische Thätigkeit genau gekennzeichnet ist. Zugleich werden hier bereits die später bedeutungsvollen Gestalten des Florestan und Eusebius eingeführt, jedoch keineswegs schon als „Davidsbündler". Als solche erscheinen sie erst bei Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik". Von hier ab ist das Auftreten Schumann's als musikalischer Schriftsteller zu datiren, wenn er auch erst nach zwei Jahren das Begonnene fortsetzte.

Die geselligen Beziehungen, welche Schumann, wie wir sahen, während der letzten Zeit des Heidelberger Aufenthaltes schon absichtlich mied, waren und blieben auch ferner im Wesentlichen auf dasselbe Maaß der ihm eigenthümlichen Zurückhaltung beschränkt. Außer dem häufigen, aber stillen Verkehr im Wieck'schen Familienkreise, dem er damals gewissermaßen angehörte, pflog er nur mit wenigen Altersgenossen Umgang. Bemerkenswerth ist es, daß sich unter den Letzteren immer eine Persönlichkeit befand, die von ihm als fast ausschließlicher Gesellschafter namentlich auf meist schweigsam hingebrachten Spaziergängen benutzt wurde, und sich bereitwillig zur Zielscheibe seiner nicht immer liebenswürdigen Launen und Scherze machen ließ. Meist traf er mit dem auserwählten Kreise seiner Bekannten Abends in einer bestimmten Restauration zusammen, während er Tag über emsig arbeitete.

1) Chopin's Vater war ein geborner Franzose, seine Mutter eine Polin.

2) Dieselbe Nummer dieser Musikzeitung enthält gleichzeitig eine Kritik des Chopin'schen Werkes von einem Ungenannten aus der „guten alten Zeit", die in jeder Hinsicht mit Schumann's Denkweise über die neue Erscheinung scharf contrastirt. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß Chopin Anfangs überhaupt vielen und heftigen Widerstand Seiten der Kritik fand.

Zu Schumann's Sonderbarkeiten gehörte es auch, daß er Wieck's Kinder in den Dämmerungsstunden auf sein Zimmer mitnahm, und sie durch Erzählung der abenteuerlichsten Spukgeschichten eigener Erfindung zu fürchten machte. Dann schloß er bisweilen die Stubenthüre ab, und erschien plötzlich, allgemeinen Schrecken verbreitend, bei dem unheimlichen Schein einer Spirituslampe als Gespenst in einem umgewendeten Pelz. Eine andere, wirklich originelle Belustigung für ihn war die, einen der beiden Wieck'schen Söhne längere Zeit auf einem Fuße gegen eine kleine Belohnung stehen zu lassen, während er in der Stube auf und ab ging, und von Zeit zu Zeit mit blinzelnden Augen freundlich lächelnd, die angestellten Balancirübungen des Knaben beobachtete. Natürlich hielten sich die Kinder gern zu ihm und hieraus folgt, daß die Koboldseite in Schumann's Natur[1]) für sie einen eigenen Reiz hatte.

Wesentlich gestärkt und gefördert durch den theoretischen Cursus, unternahm Schumann im Jahre 1832 einige Compositionen, die, soweit sie zur Oeffentlichkeit gelangten, unstreitig den günstigen Einfluß eines geregelteren Wissens erkennen lassen. Freilich konnte das so eben erst betriebene Studium der Compositionslehre bei vorgerückterem Alter — Schumann stand bereits im 22. Lebensjahre — und einem schon ziemlich scharf ausgeprägten Ideengange unmöglich sofort eine künstlerisch correcte, runde und technisch fertige Darstellungsweise erzeugen. Die vollendete Beherrschung des Formellen, und besonders der schönen Gestaltung im höchsten künstlerischen Sinne, bildete aber als natürliche Folge zu spät begonnener Studien in gewisser Hinsicht auch weiterhin eine Schwierigkeit für Schumann, die er nicht immer zu bewältigen vermochte. Hiermit ist im Grunde die Achillesferse einer gewissen Anzahl seiner Compositionen bezeichnet.

Es steht fest, daß zur Erwerbung der Technik, des sogenannten Handwerks der Kunst, das Jugendalter der geeignetste Zeitpunkt ist. Je vollkommener in frühen Jahren die Herrschaft der Technik erworben wird, desto freier und elastischer vermag sich, produktives Vermögen vorausgesetzt, der Geist beim Eintritt höherer Reife zu offenbaren. Ein Mensch dagegen, dessen geistige Fähigkeit früher entwickelt ist, als das Vermögen sich mit jener Freiheit auszudrücken, welche im Gesetze wurzelt, wird Wollen und Können, selbst bei Anwendung des eisernsten

1) Vergl. S. 18.

Fleißes, nicht immer in's Gleichgewicht zu setzen vermögen. Diese Erscheinung bietet Schumann's Künstlerlaufbahn der Betrachtung dar. Nicht wenige seiner Compositionen zeigen deutliche Spuren des zu spät begonnenen Kunststudiums. Durch Gedankenkraft, Tiefe und Phantasie weiß er indessen den Hörer oft über formelle Schwächen hinwegzubringen.

Von den vorerwähnten Compositionen sind nach dem Verzeichnisse Schumann's anzuführen: Intermezzi für Pianoforte, gedruckt als op. 4 in zwei Heften, und der erste Satz einer unbekannt gebliebenen Symphonie für Orchester in G-moll; außerdem fällt in diese Zeit die Uebertragung von 6 Paganini'schen Violin-Capricen für Pianoforte, welche als op. 3 veröffentlicht wurden.[1])

Die Intermezzi nehmen im Vergleich zu opus 1 und 2 bei weitem mehr das musikalische Interesse in Anspruch, weil in ihnen selbstständige und umfangreichere, der Liedform angehörende Gebilde gegeben werden. Auch offenbaren sie deutlich eine harmonisch und rhythmisch durchaus eigenthümliche, für Schumann charakteristische Ausdrucksweise. Allein sie gewähren trotzdem in ihrer Totalität keine volle Befriedigung. Die melodischen Bildungen erweisen sich als der bei weitem schwächere Theil, ein Beleg dafür, daß die plastische Gedankengestaltung dem Componisten immer noch große Schwierigkeiten bereitete. Allerdings dürfte hierbei einigermaßen der Umstand mitgewirkt haben, daß Schumann damals, wie er selbst bekennt, nur am Clavier componirte, — eine, das reine, innere Bilden und Schaffen nothwendig beeinträchtigende Arbeitsweise. Wie übrigens die Wirklichkeit sich diesem Werke als bestimmender Factor beimischt, geht aus Nr. 2 des 1. Heftes von op. 4 hervor, dessen Mitte und Schluß die Worte „Meine Ruh ist hin," als Hindeutung auf gewisse Seelenzustände

---

1) Nach Angabe Knorr's gehört in diese Zeit noch ein „Fandango", welcher ungedruckt blieb. Die Existenz desselben wird durch folgende in Nr. 28, Jahrgang 84 der allgem. musikal. Zeitung enthaltene Anzeige bestätigt:

„Nächstens erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Robert Schumann, 6 Capricen von Paganini, zu Studien für Pianofortespieler, die sich mehrseitig bilden wollen, eingerichtet, 2tes Werk.

" Intermezzi per il Pianoforte Opera 3.

" Fandango, Rhapsodie pour le Pianoforte Oeuv. 4.

Leipzig, den 1. Juli 1832. Friedrich Hofmeister."

enthalten, ohne deren Voraussetzung der poetische Fingerzeig ein leeres, bei Schumann niemals vorauszusetzendes Spiel wäre.

Die Transcription der Paganini'schen Violincapricen, und zwar der Nummern 5, 9, 11 (von dieser Nummer ist nur die Einleitung benutzt), 13, 19 und 16 des Originaldruckes ist eine Arbeit, welche durchweg einen edeln Sinn der Auffassung bekundet. Was diese Capricen durch die Uebertragung auf das Pianoforte an eigenthümlicher Wirkung verloren haben und verlieren mußten, ist durch eine geistreiche, mit künstlerischem Takt vorgenommene Harmonisirung wieder ersetzt. Es kann nicht befremden, daß die letztere hier bei weitem fließender und fertiger erscheint als in den gleichzeitig entstandenen Originalcompositionen Schumann's; denn während er in den Paganini'schen Capricen ein gegebenes, den harmonisch modulatorischen Gang vorschreibendes Objekt behandelte, hatte er in seiner eigenen Ideenwelt erst einen gährenden Stoff abzuklären und zu bilden, dessen Bewältigung er keineswegs schon im höheren Maaße gewachsen war.

Schumann legte einigen Werth auf diese Arbeit als Studie; sicher ist sie ihm als solche auch von Nutzen gewesen. Eine ziemlich ausführliche, bereits auf Mendelssohn hindeutende Vorrede motivirt Anlaß und Zweck der Bearbeitung.

Nachdem Schumann bis zum Winter 1832 fleißig gewesen war, stattete er einen heimathlichen Besuch in Zwickau ab. Er verband damit zugleich die Absicht, den frisch geschaffenen Symphoniesatz vom Orchester seiner Vaterstadt probiren zu lassen; denn er wollte nun auch mit leiblichem Ohre hören, was er gemacht, wozu ihm in Leipzig die Gelegenheit gefehlt haben mochte. Es blieb aber nicht bei einer bloßen Probe. Das Stück wurde auch öffentlich in einem Concerte zu Gehör gebracht, welches die dreizehnjährige Clara Wieck am 18. November desselben Jahres in Zwickau gab. Während der Aufführung seiner Composition hörte Schumann aus einem Versteck unbemerkt zu. Zwei Tage nach diesem Concert, also am 20. November, fuhr man gemeinschaftlich nach der nahe gelegenen Gebirgsstadt Schneeberg, wo zwei Brüder Schumann's wohnten. Während Clara Wieck mit ihrem Vater nach Leipzig zurückkehrte, blieb Schumann dort, und brachte überhaupt den ganzen Winter 1832/33 abwechselnd in Zwickau und Schneeberg bei seiner Familie zu. Seine Hauptbeschäftigung war, wie in Leipzig während der letzten Zeit, die Com-

position. Insbesondere übte er, durch das unablässige Studium des Altmeisters Bach dazu angeregt, eifrig den Contrapunkt. Daneben schrieb er einige kürzere Stücke für Pianoforte; so namentlich die, in den „Albumblättern“ op. 124 mit abgedruckten Sätze: Impromtü, Scherzino, Burla, Larghetto und Walzer; auch entstand ein zweiter und dritter Theil zu der Symphonie in G-moll. Diese machte ihm viel zu schaffen, wie aus folgendem, an Friedrich Wieck gerichteten Briefe ersichtlich ist:

Zwickau, am 10. Januar 1833.

Verehrtester Freund.

In aller Eile eine Entschuldigung, wenn ich eine herausbringe — großes Concert in Schneeberg — Thierfelder[1]) schrieb nach der Simphonie — völliges Umstürzen des ersten Satzes — Umschreiben der Stimmen und Partitur — Nachtragen der andern Sätze — Arbeit bis über die Ohren — Und sie fragen und zürnen noch? Im Ernst — an Sie zu schreiben ist eine leichte Sache; aber zu einem Brief an Clara fühlte ich mich noch nicht stark genug. Glauben Sie mir das?

Meinen schönen Dank für Ihre Aufmerksamkeit; die Iris-Recension bekam ich gestern im Original und freute mich sehr; das giebt rascheres Blut und Lust zur Arbeit[2]). — Ihre Idee dünkt mich sehr neu, nur etwas pariserisch. — Auf die neuen Chopin'schen Sachen freue ich mich wie ein Kind. Daß er so viele Stücke auf einmal drucken läßt, mißfällt mir, weil es wenig klug ist. Denn der Ruf geht auf Zwergfüßen und darf nicht ausgefordert werden; freilich der Ruhm fliegt dann auf Sturmflügeln, wie bei Clara. Grüßen Sie mir die liebe, gute, von der ich die Mazurek bald zu hören und zu sehen hoffe. Sie haben es zu verantworten, daß Zwickau zum erstenmal in seinem Leben begeistert war. Wenn von ihr gesprochen wird, so ist jedes Auge wie sprechender und lebhafter.

Ich habe mich hier sehr eingepuppt und sitze äußerst still im Gespinnst. Daher mein Schweigen. Für den Geist giebt's wenig Nahrung hier, aber genug für's Herz. Anfang Februar komme ich bestimmt mit der vollständigen Sinfonie unter dem Arme. Können Sie etwas

---

1) Ehedem Stadtmusikus in Schneeberg.

2) Hier ist die Rede von einer in Rellstab's „Iris“ Jahrgang 4 S. 3 enthaltenen Recension über Schumann's opus 3.

dazu beitragen, daß Sie zur Aufführung käme[1]), so wäre das die schönste Aufmunterung.

Daß der Schumann ohne Mensch damals mitfuhr[2]), ist mir sehr spaßhaft vorgekommen, obgleich die Mutter außer sich war. Ich frage aber, Clara, wer der Schumann ohne Mensch gewesen ist? (Es überfällt mich ein Schauder, wenn ich so von mir, wie von einer dritten Person schreibe.) — Die Sinfonistengleichnisse in Clara's Brief sind prächtig und haben viel Lachen in Zw— gemacht, namentlich die naive Parenthese „hier hat mir der Vater geholfen". Mir war es ordentlich, als sagte Clara mir es heimlich in's Ohr.

Fink's Recension über die Euryanthenvariationen ist denn doch zu toll[3]). Er will gestreichelt sein; ich dächte es wäre Ursache da, daß man ihn einmal kitzele, streichele, kneipe u. s. w. —

Hofmeister, den Sie vielmal grüßen wollen, habe ich in bedeutende Angst gebracht. Ich schrieb nämlich einfältig genug, daß ich mir mit den Intermezzi's eher den Dank des Kritikers und Künstlers, als den des Publikums zu erwerben hoffe. Natürlich war es, daß er antwortete: „Ihre Aeußerung machte mich sehr stutzig; als Kaufmann muß mir an der Gunst des Publikums Alles, an der des Kritikers nichts gelegen sein." Da bin ich schön angekommen mit meinem Kosmopolitismus. —

Schwägerin Therese ist in Gera; an Rosalien, die ich binnen vier Tagen in Schneeberg (am 17. ist das Concert[4]) sehe, soll Ihr Auftrag mündlich und gern ausgerichtet werden. — Die Mutter und die Brüder grüßen Sie und Clara. Wie oft sprechen wir von Ihnen! — Fast alle Tage.

An Clara'en schreib ich von Schneeberg ausführlich. Ich denke mir, das Clavierconcert müsse aus C-dur oder A-moll gehen. Ihre

1) Die vollständige Symphonie kam nie zur Aufführung.

2) Ohne Zweifel bezüglich auf Wieck's Rückkehr von Schneeberg nach Leipzig ohne Schumann.

3) Fink war damals Redacteur der allgemeinen musikalischen Zeitung. Die erwähnte Recension bezieht sich auf die Herz'sche Claviercomposition op. 62. Weder die eine noch die andere will viel besagen, allein man sieht aus den obigen Aeußerungen über Fink schon die Gereiztheit Schumann's gegen die Leipziger Kritik, welche sich im folgenden Jahre durch die Gründung der neuen Zeitschrift für Musik Luft machte.

4) Es wurde indeß bis zum 12. Februar 1833 aufgeschoben und in demselben der erste Satz von Schumann's G-moll-Symphonie wiederholt aufgeführt.

Capricen studire ich der Antonie von Tilly ein. Die Bürgermeister Ruppius[1]), die mich einen Schlingel nannte, empfiehlt sich.

Ihre Frau Gemahlin und Clara'n grüß' ich freundschaftlich, so wie Sie. Was hab ich Ihnen nicht zu danken!

R. Schumann.

Schumann kehrte nicht Anfangs Februar, wie er gewollt hatte, sondern erst im Laufe des März nach Leipzig zurück. Das Logis im Wieck'schen Hause, nicht aber seine intimen Beziehungen zu demselben, gab er auf, um eine Sommerwohnung in Riedel's Garten zu beziehen, den er am Tage durch sein Musiktreiben, in lauen Nächten dagegen öfters mit seinen Bekannten belebte. Dies Letztere geschah bisweilen auf ergötzliche, und man muß zugeben, ausnahmsweise auch auf etwas burschikose Weise, die indessen immer noch einen gewissen poetischen Anstrich behielt. So verließ die Schumann'sche Gesellschaft, von welcher namentlich die Gebrüder G. und E. W., sämmtlich damalige Studiosen, regelmäßige Theilnehmer geworden waren, eines späten Abends das regelmäßig besuchte Restaurationslokal, um die nächtliche Ruhe zu suchen. Man hatte sich jedoch in lebhafte Gespräche vertieft. Es wurde daher beschlossen, beisammen zu bleiben und zur Fortsetzung der Unterhaltung ein trauliches Ruheplätzchen in Riedel's Garten aufzusuchen. Dieser verlockenden Aussicht konnte selbst das verschlossene Gitterthor und der unerweckbare Pförtner kein Hinderniß entgegensetzen. Das erstere wurde mit der Behendigkeit wohlgeübter Turner überstiegen. Kaum hatte man aber in einer Laube Platz genommen, als die liebenswürdigen Abenteurer in ihrer geistigen, durch eine lebhafte Conversation hervorgerufenen Erregung auch schon das Bedürfniß einer entsprechenden materiellen Stärkung empfanden. Bald erinnerte man sich daran, daß im Garten der wohlbestellte Keller eines Weinhändlers lag, bei dem man hinreichend accreditirt war. Gedacht, gethan; er wurde mit eben der Geschicklichkeit und Leichtigkeit geöffnet, vermöge deren man das erste Hinderniß besiegt; trotz der Finsterniß hatte man sogleich eine feine Sorte glücklich herausgefühlt und that sich nun gütlich. Natürlich wurde am andern Morgen die improvisirte Zeche, welche ohne Zweifel eine sehr heitere war, gewissenhaft bezahlt, — von Schumann allerdings doppelt, da

---

1) Pathe von Schumann; vergl. S. 7.

er sich in Folge dieser Nachtschwärmerei einen Anfall vom kalten Fieber zuzog.[1])

Uebrigens hatte das Leben Schumann's in diesem idyllischen Aufenthalt, wie die Mittheilungen seines zeitweiligen Stubengenossen Günther besagen, etwas freilich nicht nach herkömmlichen Begriffen Wohlgeordnetes. Am Tage studirte er; Abends besuchte er ein bestimmtes Restaurationslokal, wo er im Kreise seiner Freunde mehrere Stunden zubrachte; dort war er aber meist in sich gekehrt und scheinbar passiv, so daß es für Leute, die Schumann nicht näher kannten, den Anschein haben konnte, als ob nicht sowohl der gesellige Verkehr, sondern das öfters in reichlichem Maaße genossene Bier ihn dahingezogen habe. Wenn er Nachts heimkehrte, entkleidete er sich halb, notirte das Er- und Durchlebte in sein Tagebuch, berechnete seine Baarschaft, und beschloß dann das Tagewerk mit einer Aufzeichnung der musikalischen Ideen, die ihm etwa im Laufe des Abends gekommen waren. Oft spielte er das Niedergeschriebene auch auf dem Pianoforte durch, und phantasirte dann nach Befinden noch eine Weile darüber. Kein Zweifel, da Schumann's Art zu leben überhaupt sehr viel Beständigkeit, ja eine gewisse Einförmigkeit des äußern Daseins erkennen läßt, daß diese Existenz von ihm bis zu seinem Eintritt in die Ehe ziemlich regelmäßig fortgesetzt wurde.

Als erste Arbeit des Jahres 1833 findet sich in Schumann's Compositionsübersicht das zweite Heft der Uebertragung von Paganini's Violincapricen für Pianoforte, unter der Werkzahl 10 edirt, verzeichnet; es ist die Fortsetzung der im vorhergehenden Jahre unternommenen Transscriptionen, die sich von diesen aber durch eine bei weitem freiere Bearbeitung unterscheidet. Speciell sind es die Capricen 12, 6, 10, 4, 2 und 3 der Originalausgabe, die hier den Pianofortespielern geboten werden.

---

1) Franz Brendel, welcher auch an dieser Nachtpartie Theil nahm, giebt einen etwas abweichenden Bericht über dieselbe in Nr. 12 des Bandes 48 der Neuen Zeitschrift für Musik. Ich vermag natürlich nicht zu entscheiden, auf welcher Seite hier die richtige Darstellung zu suchen ist, muß indeß bei meiner Mittheilung stehen bleiben, da sie von einem durchaus zuverlässigen Augenzeugen herrührt, an dessen Wahrheitsliebe und objektiver Beobachtungsweise nicht im mindesten zu zweifeln ist. Möglicherweise handelt es sich hier auch um zwei verschiedene Fakta.

Ueber diese Bearbeitungen, welche Schumann als „Oeuvre X.“ herausgab, bemerkt der Meister[1]): „Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etüden, weil der Verleger sagte, sie „gingen“ deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IX. Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Composition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganini'sche. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höheren mit Liebe in sich aufgenommen zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch .... Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini, wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachtheil, ziemlich Note um Note copirte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Uebertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbstständigen Claviercomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmonie und Form, Vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzuthun mußte, versteht sich ebenso, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah, die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Zeit, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht, und überlasse ich, ob es immer wohlgethan, der Entscheidung theilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz „de concert“ wollte ich die Etüden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Concertpublikum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes angemessenes Vorspiel eingeleitet.“[2])

Nachdem Schumann noch einige besondere Bemerkungen über die

---

1) In der Neuen Zeitschr. f. Musik Bd. 4, S. 134. S. auch Schumann's ges. Schriften, Ausg. I, II 29, und Ausg. II, I 210.

2) Meines Wissens haben diese Bearbeitungen der Paganini'schen Capricen bis jetzt noch nicht den Weg in die Conzertsäle Deutschlands gefunden.

einzelnen Etüden gegeben, schließt er die ganze Betrachtung folgendermaßen: „Die Etüden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzesschnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-spiels, der Stimme zu folgen kaum im Stande sein würden. Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der That zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte."

Sodann folgen die Impromptü's für Pianoforte. Diese Arbeit erschien zuerst unter dem Titel: **Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Pianoforte Oeuv. 5. Dédies à Monsieur Fr. Wieck, Publié 1833, Août.** Ihm zu Grunde liegt, wie schon die Aufschrift besagt, eine Romanze oder vielmehr ein einfaches Thema von Clara Wieck, kurz vorher von ihr nebst dazu gehörigen Variationen als op. 3 veröffentlicht. Eine Bearbeitung dieses Thema's war für Schumann bei dem lebhaften, jedoch damals wohl nur noch rein künstlerischen Interesse, welches er Clara Wieck widmete, anziehend; er schrieb darüber 11 verschiedene Sätze, die nicht sowohl „Impromptü's" als „Variationen im freien Styl" hätten benannt werden sollen, da sie in der That für Impromptü's, unter denen man freie Improvisationen vermuthen müßte, einerseits zu ausgeführt sind, andererseits sich zu entschieden an's Thema anlehnen.

Der Anfang ist originell genug; der dem Thema untergelegte Baß stolzirt Solo daher, wie eine auf wichtigem Posten stehende Schildwache. Die Veränderungen erscheinen, nachdem das Thema eingeführt worden, mit Verwebung und Unterbauung desselben, so wie auch des Basses, in verschiedenartig contrastirendem Wechsel der Stimmungen. Ueberall offenbart sich eine üppige Phantasie, deren überreiche Gebilde indeß der objectiven Klarheit Eintracht thun. Im Ganzen läßt sich ein Fortschritt der Technik, so wie ein immer entschiedeneres, kräftigeres Durchbrechen des Schumann'schen Idiom's gegen die früheren Compositionen nicht verkennen, wenngleich immer noch Härten, und heftige, unvermittelte Modulationen mit unterlaufen, denen man leicht die Mängel formeller Beherrschung anfühlt. Daß die Mondnächte des Riedel'schen Gartens mit den drein flötenden Nachtigallen auch ab und zu eine Rolle spielen, merkt man bei einiger

Bekanntschaft mit Schumann's poetisirender Art an der 10. Variation, einem ungemein phantastischen Stück.

Das dem Titel beigefügte Datum hat keinen andern Zweck, als die Zeit der Veröffentlichung zu fixiren, wie bei Büchern stets geschieht. Schumann war der Ansicht, daß dies Verfahren in mehrfacher Hinsicht von positivem Werthe sei, und wollte es einführen. Gleichwohl hatte es bei dem bloßen Versuch sein Bewenden, wozu wohl hauptsächlich die Abneigung der Verlagshändler beigetragen haben dürfte, welche es leider nicht ungern sehen, wenn Compositionen möglichst lange den Anschein von Novitäten behalten.

Die neue, in den vierziger Jahren veranstaltete und von Schumann selbst redigirte Auflage dieses Werkes, weicht mehrfach von der ersten Ausgabe ab. Nicht allein finden sich in ihr wesentliche Verbesserungen des Harmonischen, sondern auch zwei Variationen (mit ihnen die 10., eine der interessantesten) sind ganz weggeblieben, von denen nur die dritte durch eine neu hinzucomponirte ersetzt ist. Endlich hat auch der Schluß des Ganzen eine zweckmäßige Aenderung erfahren. Für den Musiker ist ganz besonders die specielle Vergleichung beider Ausgaben interessant, da aus ihr hervorgeht, wie und in welchem Grade der Componist im Verlaufe der Jahre seine Ansichten änderte.

Ferner unternahm Schumann eine Umarbeitung der in Heidelberg componirten Toccata; er transponirte sie von D-dur nach C-dur. Auch machte er die ersten Entwürfe zu seinen Claviersonaten in G-moll (op. 22) und Fis-moll (op. 11). Die Toccata, als 7. Werk edirt, ist höchst wahrscheinlich auf Anregung eines gleichnamigen Musikstückes von Czerny [1]) entstanden, mit dem sie auch Anfangs — aber allerdings auch nur da — eine entfernte Aehnlichkeit hat. Wie diese ist sie bei ziemlich bedeutendem Umfang im Etüdenstyl gehalten, ohne in erfinderischer Hinsicht einen besondern Werth beanspruchen zu können. Hauptsächlich scheint sie für technische Zwecke berechnet, wie auch aus einer Aeußerung Schumann's in seiner Zeitung Bd. 4, S. 183 hervorgeht; er sagt dort, daß sie „vielleicht eines der schwierigsten Klavierstücke sei." Endlich sind noch zwei Hefte Variationen über den Sehnsuchtswalzer von Schubert und über das Allegretto aus Beet-

1) op. 92.

hoven's A-dur-Symphonie aus diesem Jahre zu erwähnen. Beide Compositionen sind unbekannt geblieben.

Schumann verließ im September 1833 den Riedel'schen Garten und nahm demnächst Wohnung im sogenannten Helferschen Hause, Burgstraße Nr. 21, 4 Treppen hoch. Hier wurde er bald von einem bedenklichen Zustand heftigster innerer Erregung heimgesucht, der seine Freunde in nicht geringe Bestürzung versetzte. Rosalie, eine der drei Schwägerinnen Schumann's starb, und die Nachricht von diesem Ereigniß bewirkte sofort bei ihm eine Gemüthsbewegung, welche sich besonders während einer Nacht — er nennt sie in seinem Notizbuche: „die fürchterliche Nacht des 17. Oktobers" — bis zur krankhaften Exaltation, verbunden mit den peinigendsten Aengstigungen steigerte.[1]) Um nicht allein zu sein, bat er seinen schon erwähnten zeitweiligen Stubengenossen Günther, wieder zu ihm zu ziehen, was auch geschah. Zwar erfolgten nun keine weiteren Anzeichen von innerer Aufregung mehr, aber eine „fürchterliche Melancholie" (so besagt das Notizbuch), die nur allmählich ihren Rückzug nahm, bemächtigte sich dagegen Schumann's, und versetzte ihn für einige Zeit in eine vollständig apathische Stimmung. Inwiefern diese Erscheinung mit durch angestrengtes Arbeiten, durch Verkürzung der Nachtruhe, und durch geistige Getränke hervorgerufen worden, muß dahingestellt bleiben. Wie dem auch sei Alles deutet im Zusammenhange mit andern eigenthümlichen bereits angeführten Symptomen betrachtet, auf ein tieferes Leiden, welches weiterhin ab und zu hervortretend, dann aber wieder längere Zeit schlummernd, sich zwar nur sehr allmählich, doch in unverkennbarer Weise fortentwickelte, und in seinen mannichfachen Erscheinungen zu besorgnißerregenden Zuständen Veranlassung gab. Denn die späteren Leiden Schumann's lassen eine entschiedene Aehnlichkeit mit dem eben erwähnten Krankheitszustande erkennen. Bemerkenswerth ist es jedenfalls, daß Schumann nach dieser Katastrophe bis an sein Lebensende eine ausgesprochene Scheu vor dem Aufenthalt in hohen Stockwerken hatte, da er denn auch bald darauf ein Logis in einer tieferen Etage desselben Hauses bezog.

Wohlthätig zerstreuend wirkte auf ihn die demnächst geschlossene

---

1) Von einer Seite erhielt ich die Mittheilung, daß Schumann sich in dieser Nacht habe zum Fenster hinausstürzen wollen. Doch wird dieser Angabe von anderer Seite widersprochen.

Bekanntschaft mit dem Maler Lyser[1]), ganz besonders aber die neu angeknüpften Beziehungen zu dem talentvollen Musiker Ludwig Schunke[2]) aus Stuttgart, welcher im December 1833 von Wien zu längerem Aufenthalte nach Leipzig kam. Schumann und Schunke, obwohl durchaus entgegengesetzte Naturen, schlossen, von gleicher Begeisterung für die Kunst erfüllt, bald nach der ersten Begegnung innige Freundschaft.

Das folgende Jahr, nach Schumann's eigenem Ausspruch „das merkwürdigste seines Lebens," wurde reich und bedeutungsvoll für ihn an tief eingreifenden Vorgängen. Zunächst ist von diesen die Begründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" anzuführen. Schumann sagt über dieselbe in dem Vorwort seiner „gesammelten Schriften:[3])

„Zu Ende des Jahres 33 fand sich in Leipzig allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelsohn's Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen: Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltige Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müssig zusehen, greift an, daß es besser werde, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik."

Wir sehen, was die nächste Veranlassung zur Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" gab. Es galt vermöge derselben nicht nur einen geistigen Kampf gegen die gehaltlosen, massenhaften, auf

---

1) Er war aus Hamburg, und obwohl taub, ein großer Verehrer der Tonkunst. Auch wurde er Mitarbeiter an der „Neuen Zeitschrift für Musik".

2) Ueber Schunke finden sich Mittheilungen in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1835 Nr. 36, S. 145 ff. und Bd. 4. S. 182.

3) Leipzig bei Georg Wigand, 1854.

grobe Sinnlichkeit berechneten Tages-Erzeugnisse zu eröffnen und den gesunkenen Geschmack des größeren Publikums zu reinigen, zu heben; Schumann wollte gleichzeitig auch jüngeren aufstrebenden Talenten die Wege ebnen. Daneben darf jedoch nicht vergessen werden, daß auch die Erbitterung über die zahme, schlaffe, namentlich von Fink vertretene Leipziger Kunstkritik,[1]) deren Gebahren die „jüngeren Musiker" mehr und mehr empört hatte, mit den Entschluß zur Begründung eines selbstständigen, unabhängigen Kunstorgans für freimüthige Aussprache hervorrief. „Es ist fast unerklärlich, wie dieser kritischen Honigpinselei nicht schon längst Einhalt gethan worden ist," schreibt Schumann an Töpken.[2])

An dem neuen Unternehmen waren als Musiker außer Schumann zunächst betheiligt: Ludwig Schunke, Julius Knorr und Friedrich Wieck, obwohl die Mitwirkung der drei letztgenannten nur vorübergehend und in vereinzelten Fällen stattfand.[3]) Dagegen wurde bald nach dem Erscheinen der „Neuen Zeitschrift für Musik," deren erste Nummer am 3. April 1834 in mehreren tausend Exemplaren die Presse verließ, eine, längere Zeit hindurch mit dem regsten Eifer sich den Interessen der Zeitschrift widmende Persönlichkeit gewonnen. Es war dies Carl Banck, der zu Anfang des Sommers 1834 wegen Veröffentlichung seiner Lieder-Compositionen von Berlin nach Leipzig kam, sehr bald darauf zu Schumann in nahe freundschaftliche Beziehungen trat, und von diesem Anregung dazu erhielt, seinen Aufenthalt dauernd in Leipzig zu nehmen, um sich den begonnenen kunstliterarischen Bestrebungen anzuschließen. So machte Banck sich in der Folge um die Zeitung nicht allein als fleißiger Mitarbeiter, — alle mit den Chiffern 6, 16, 26, B, und C—k unterzeichneten Aufsätze rühren von ihm her — sondern auch durch seine lebhafte Betheiligung an den Redactionsgeschäften verdient. Ueberdies führte er der Zeitung auswärtige ihm befreundete Persönlichkeiten als Mitarbeiter zu, namentlich: C. Koßmaly, Riefstahl,[4]) G. Nicolai,[5])

---

1) Vergl. S. 81.

2) S. Briefe vom Jahr 1733—1854 Nr. 3.

3) Die Beiträge von Knorr haben die Chiffre 1, diejenigen Schunke's sind mit 3 unterzeichnet. Fr. Wieck schrieb unter seinem vollen Namen. Hiernach läßt sich controlliren, was die Genannten beisteuerten.

4) Ein vor Jahren in Frankfurt a. M. verstorbener, damals in München lebender Violinist.

5) Ein damaliger preußischer Beamter in Berlin.

Schüler[1]) und den, unter dem Namen Alexander schriftstellernden Maler Simon.[2])

Der jugendlich feurige und frische Ton der Zeitschrift bildete einen schneidenden Contrast zu der charakterlosen, verzopften Leipziger Kritik, und gewann dem Kunstorgane bald nach seinem Entstehen lebhafte Theilnahme im musikalischen Publikum Deutschlands. Schon im August nach der Begründung, also nach Verlauf von vier Monaten, konnte Schumann an Töpken schreiben[3]): „Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren davon.“ Die Zahl der einheimischen und auswärtigen Mitarbeiter wuchs schnell, und bald war eine zum Theil auserlesene Schaar begeisterter Kräfte für den Zweck thätig, welchen die Leipziger Kunstjünger erstrebten. Ueber sie alle geben die betreffenden Jahrgänge der „Neuen Zeitschrift für Musik“ näheren Aufschluß.

In Betreff der Tendenz des neugeschaffenen Kunstorgans spricht Schumann sich wiederholt in der Zeitschrift selbst aus, wie folgt:

„Unsre Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.“ Und ferner: „Die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst, geschah sie nun durch Hinweisung auf ältere große Muster, oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden. Den rothen Faden, der diesen Gedanken fortspinnt, könnte man allenfalls in der Geschichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch phantastisch auftretenden Bundes, dessen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine in-

---

1) Kammersänger in Rudolstadt.

2) Von ihm rühren die Compositionen zu Oberon in dem Wielandzimmer des Weimaraner Schlosses her; auch hat er das Verdienst auf die ursprüngliche Struktur der Wartburg hingewiesen, und so gewissermaßen zu der später unternommenen Restauration derselben Veranlassung gegeben zu haben. Simon wanderte 1849 nach Chili aus, wo er das Unglück hatte, von Wilden erschlagen zu werden.

3) Siehe Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 3.

nere Aehnlichkeit sich erkennen lassen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort, wie durch die That, werden sie auch künftighin trachten. Geschah dies früher auf ungestümere Art, so wolle man dagegen die warme Begeisterung in die Schaale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künstlerische an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir schreiben ja nicht die Kaufleute reich zu machen, wir schreiben den Künstler zu ehren."

Die hier kundgegebene Richtung läßt sich namentlich in den ersten Jahrgängen der Zeitschrift vielfach erkennen, welche überhaupt die werthvollsten sind.

Schumann verband mit der, in dem neubegründeten Kunstorgane begonnenen Thätigkeit weitgehende, später von Anderen zum Theil in Angriff genommene Pläne, welche das rühmliche Streben erkennen lassen, nach allen Seiten hin anregend, fördernd und regenerirend für seine geliebte Kunst zu wirken, und die überdies beweisen, daß er ganz auf der Höhe der Zeit stand. In seinem Projektirbuch finden sich mancherlei darauf bezügliche interessante Notizen, die hier in der von Schumann angemerkten Reihenfolge mitgetheilt seien: „Briefe über Shakespeare als Musiker. — Eine Biographie Beethovens mit Kritik seiner sämmtlichen Werke: oder wenigstens: eine vollständige Sammlung seiner Briefe; desgl. von J. Seb. Bach. — Eine ganz wohlfeile Ausgabe des wohltemperirten Claviers, vielleicht mit Angabe und Kritik aller Varianten. — Conversationslexicon der Gegenwart für Musik, (nur Biographien) mit alljährlichen Nachträgen. — Gesetz in Deutschland für Operncomponisten, wie in Frankreich zu erwirken. — Sanktionirte Druck- und Stichfehler, d. h. wirkliche Fehler in Partituren großer Compositionen (soll wohl heißen Componisten), die der Gebrauch geheiligt: z. B. in mehreren Symphonien Beethovens. (Dazu v. Mendelssohn Stoff erbitten.) — In der Zeitung alphabetisch fortlaufende Biographien aller ausgezeichneten Musiker, die kurz, aber scharf und blühend geschrieben sein müssen; in einem halben Jahre zu vollenden. — Auf Cherubini wieder hinzuweisen. — Die Haslingersche Ausgabe der Son. v. Beethoven in einem schönen Aufsatz zu besprechen. — Heroscop f. junge Talente zu stellen. — Dann auch hatte Schumann, wie hier zugleich bemerkt sei, eine gewiß gut gemeinte, aber wenig praktische Idee im Interesse der Componisten gefaßt, über die er sich brieflich gegen Zuccalmaglio unterm 18. Mai 1837 ausspricht, wie folgt: „ich sinne schon lange darauf, dem Da-

vidsbund ein wirkliches Leben zu geben, d. h. Gleichgesinnte, seien es auch nicht Musiker von Fach, auch durch Schrift und Zeichen in ein engeres Bündniß zu bringen. Ernennen Akademien, mit Ignoranten von Präsidenten an der Spitze, ihre Mitglieder, warum nicht wir Jüngeren uns selber? Noch labe ich mich an einer andern Idee, die mit der vorigen leicht in Verbindung zu setzen, aber von allgemeinerer Wichtigkeit wäre, der Begründung einer Agentur für Herausgabe von Werken aller Componisten, die sich den Statuten dieser Agentur unterwerfen wollten, und die den Zweck hätte, alle Vortheile, die bis jetzt den Verlegern in so reichem Maaße zufließen, den Componisten zuzuwenden. Dazu bedürfte es nichts als eines unter gerichtlichem Schutz geschworenem Agenten, der das Geschäft leitete: Die Componisten müßten Cautionen für die Auslagen der Herstellung ihrer Werke stellen und erhielten dagegen alljährlich etwa Bericht über den Absatz, Auszahlung des Ueberschusses nach geschehener Deckung der Auslagen."

Was Schumann's schriftstellerische Thätigkeit angeht, so wird ihm Niemand eine außerordentliche Anerkennung seiner Leistungen versagen. Objective Klarheit, positive Schärfe und Bestimmtheit der Kritik, wie es einem reformatorischen Geiste ziemen würde, offenbaren sich in ihr freilich nicht. Dagegen erfreuen sie durch eine üppige, blühende und phantasiereiche, nur bisweilen zu lebhaft an Jean Paul erinnernde Fülle von Gedanken, deren meist metaphorische Einkleidung gleichwohl oft ebenso treffend und bezeichnend wie günstig anregend ist. Das poetische Empfinden steht bei ihm begreiflicherweise immer im Vordergrund. Es kann daher auch nicht überraschen, wenn er bei dem von ihm so geschätzten W. v. Zuccalmaglio einmal anfragt, ob er ihm „einige poetische Menschen als Mitarbeiter der Zeitung nennen" könne.

In dem angedeuteten Sinne nun widmet Schumann den Meistern der Vergangenheit eine warme, überzeugungsvolle Verehrung, den vielversprechenden Jüngern der Gegenwart ein rückhaltlos anerkennendes, anfeuerndes und aufmunterndes Entgegenkommen; die große Schaar der Mittelmäßigkeit behandelt er mit fein gewürztem Humor, aber immer wohlwollend, höchst selten abwehrend oder gar strenge tadelnd. Hier zeigt er sich in seiner vollen menschlichen Liebenswürdigkeit. Die berühmte Lessing'sche Kunstkritikerskala entsprach nicht völlig seinem Naturell.

Daß Schumann's Feuereifer ihn bisweilen auch zu weit in der Anerkennung für junge ihm sympathische Talente führte, hat er selbst indirekt in der Vorrede zu seinen gesammelten Schriften bekannt, wo er sagt, daß die meisten in denselben ausgesprochenen Ansichten noch heute (nämlich im Jahre 1854, da die gesammelten Schriften erschienen) die seinigen seien. Also nicht alle. In der That wäre es zu viel verlangt. Nur sehr wenige Menschen werden sich rühmen dürfen, in gereiftem Alter mit dem noch durchaus übereinzustimmen, was sie in Jahren jugendlicher Schwärmerei gesagt oder geschrieben haben. So viel aber steht fest, daß die etwaigen Irrthümer Schumann's, zu denen er in einseitiger Ueberschätzung einzelner Kunstleistungen sich fortreißen ließ, — Irrthümer, die bei ihm immer einen liebenswürdigen Anstrich haben, — gegen das durch ihn beförderte Gute und Tüchtige verschwinden. Die Spalten der „Neuen Zeitschrift für Musik" thun es dar, daß Schumann einerseits den damals schon im Schwunge begriffenen Ruf Franz Schubert's, Mendelssohn-Bartholdy's, Ferdinand Hiller's und Wilhelm Taubert's befestigte, so wie andererseits denjenigen Norbert Burgmüller's, Chopin's, Robert Franz', Niels W. Gade's, Stephan Heller's und Adolph Henselt's mit begründete. Auch wurden Männer wie Bennett, Berlioz und Verhulst durch ihn in die musikalische Welt eingeführt wie er denn überhaupt die Spalten seiner Zeitung mit besonderer Vorliebe allen den Tonsetzern eröffnete, welche ihm irgendwie eine fortschrittliche Tendenz an den Tag zu legen schienen, während er es als ein echter Künstler edelster Gesinnung grundsätzlich so viel wie möglich vermied, die so günstig sich hier darbietende Gelegenheit zum Vortheil seiner eigenen Productionen zu verwerthen.

Man könnte entgegnen, daß die vorgenannten Tonsetzer auch ohne Schumann's Mitwirkung zu der ihnen gebührenden Anerkennung gekommen sein würden. Allein diese Möglichkeit vermag Schumann's entsprechendes Verdienst nicht im mindesten zu schmälern. Ist somit nicht zu verkennen, daß die „Neue Zeitschrift für Musik" sich als ein höchst werthvolles, die Kunstinteressen jener Periode wesentlich beeinflussendes und lebhaft förderndes Organ geltend machte, so kann gleichzeitig doch nicht bezweifelt werden, daß die Leitung derselben für Schumann speciell mit einem nicht unerheblichen Nachtheil verbunden war. Sie absorbirte nicht allein einen Theil seiner geistigen Kraft,

sondern war für ihn auch ohne Zweifel insofern hemmend, als die deutlich ausgesprochene Absicht, mit Hilfe dieses öffentlichen Organes einer neuen, durch ihn selbst zu inaugurirenden Kunstrichtung Bahn brechen zu wollen, die Naivität seines tonkünstlerischen Schaffens bis zu einem gewissen Grade beeinträchtigen mußte. Wie sehr Schumann den Druck des angedeuteten Mißverhältnisses empfand, lassen deutlich einzelne Aeußerungen in seinen Briefen an vertraute Personen erkennen. „Ich habe eine Virtuosität im Festhalten der unglücklichen Ideen — es ist der böse Geist, der sich dem äußern Glück entgegenstellt und es verhöhnt. Diese Selbstquälerei treib' ich oft bis zur Versündigung an meinem ganzen Wesen — dann genüg' ich mir nimmer, ich möchte in einen andern Körper oder fortrennen Ewigkeiten lang — —" schreibt er seiner Freundin Henriette Vogt[1]). Schumann konnte sich nicht genug thun. In unbefriedigtem Ehrgeiz dürstete es ihn nach Vollbringung einer großen, Neues gestaltenden That, gleich jenen Naturen, aus denen die Eroberer neuer Geistesgebiete hervorgehen. Und er hätte einer derselben werden können, denn seine Begabung war in der That eine ungewöhnlich große, und mit einem instinctiven Gefühl mächtig vorwärts drängende. „Mir ist's oft, als ständen wir an den Anfängen, als könnten wir noch Saiten anschlagen, von denen man früher noch nicht gehört", schreibt er einmal an Zuccalmaglio. Allein die That entsprach doch nur bedingungsweise diesem an sich gewiß sehr lobenswerthen Streben. Er gebot eben nicht vollständig über diejenige Eigenschaft, vermöge deren allein ein sicheres Fortschreiten auf unbekannten Bahnen möglich ist: die objective Klarheit. Daher denn auch bei ihm die oft paradoxen Kundgebungen in Wort und That, nach denen er bestrebt war, neue Gestaltungen in's Dasein zu rufen, weil er glaubte, daß in den überkommenen Formen nichts mehr von Bedeutung zu leisten sei, und dann wieder die plötzliche Umkehr und hingebende Nacheiferung klassischer Muster.

Die in dieser Beziehung bei Schumann mehrfach wahrnehmbare Unklarheit konnte kaum vortheilhaft auf seine schöpferische Thätigkeit zurückwirken. Denn da sie es schließlich nicht zu einer ihn befriedigenden Verwirklichung des geträumten Ideales kommen ließ, er aber in dem, seiner Natur gemäßen Streben, dasselbe endlich doch

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 4.

noch zu erreichen fortdauernd beharrte; so ist es erklärlich, daß sein Schaffen öfters ein angestrengtes, pathologisch erregtes und aufreibendes sein mußte, während er überall da, wo er nicht mehr geben wollte, als er konnte, wahrhaft Schönes, Bedeutendes und selbst Großes geliefert hat. In genauester Wechselwirkung hiermit steht der, tief in Schumann's Natur gegründete Hang, bei seinen schöpferischen Gestaltungen weniger den natürlichen, als einen besonderen Weg zu gehen, und für den einfachen und schönen Ausdruck den originellen und geistreichen zu wählen.

An dieser Stelle ist noch die, mit Gründung der musikalischen Zeitung genau zusammenfallende, und Schumann angehörende Idee der Davidsbündlerschaft zu erörtern. Ueber diese sagt er in dem bereits citirten Vorwort seiner gesammelten Schriften[1]): „Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existirte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharactere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein rother Faden durch die Zeitschrift „Wahrheit und Dichtung“ in humoristischer Weise verbindend.“

Die originelle Idee dieser Bündlerschaft, welche ihre Entstehung der Historie von der Bekämpfung der Philister durch David verdankt kann nur als eine unmittelbare Emanation des Schumann'schen Geisteslebens aufgefaßt werden. Sie gewährte ihrem Schöpfer die Möglichkeit eines entsprechenden Ausdrucksmittels für jene, ihm eigene Fülle wechselnder, contrastirender, romanhafter Stimmungen, die in seinem Inneren durcheinanderwogten. Dabei beschränkte er sich aber nicht blos auf dasjenige, was seine Phantasie gebärend, je nach der Stimmung dem Florestan oder Eusebius[2]), oder gar beiden ver-

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 14.

2) Die Wahl dieser beiden Pseudonymen scheint keine zufällige oder willkürliche zu sein; wenigstens läßt der Name Eusebius eine Absichtlichkeit erkennen. Schumann giebt selbst den Fingerzeig dazu in dem ersten seiner jeanpaulisirenden „Schwärmbriefe an Chiara“, in dem es am Schlusse heißt: „Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen

eint in den Mund gelegt wurde, sondern er strebte auch das, was er an Eigenthümlichkeiten bei den Personen seines näheren Umganges gewahrte, in den Kreis seiner Ideenwelt zu ziehen, um gewissermaßen die letztere zu ergänzen. So entstanden neben Florestan und Eusebius die Figuren des Raro und des Serpentinus, unter denen eigentlich Friedrich Wieck und Carl Banck[1]) zu verstehen sind. Auch zeigt sich bisweilen ein Jonathan, mit dem vielleicht Schunke gemeint war. Begreiflich ist es daher, wenn Schumann an Töpken schreibt: „Wir leben jetzt einen Roman[2]), wie er vielleicht noch in keinem Buche gestanden"[3]).

Schumann zog übrigens die Grenze der Bündlerschaft noch weiter. „Der Davidsbund ist nur ein geistiger romantischer, wie sie längst gemerkt haben. Mozart war ein eben so großer Bündler, als es jetzt Berlioz (!) ist, Sie es sind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu sein", schreibt er an Heinrich Dorn. Und an Zuccalmaglio: „Unter Davidsbund stellen Sie sich nur eine geistige Brüderschaft vor, die sich indeß auch äußerlich weit verzweigt und, hoffe ich, manche goldne Frucht tragen soll. Das Geheimnißvolle der Sache hat übrigens für Manche einen besonderen Reiz und überdies wie für alles Verhüllte eine besondere Kraft."

Im Grunde war es eine Art geistigen Versteckenspielens, das Schumann hinter den Masken der von ihm erdichteten sogenannten Davidsbündler trieb. Die Schattenseite eines solchen Verfahrens, welches natürlich das möglichste Zusammenfassen einer Ideenwelt unter einen allgemeinen Gesichtspunkt wesentlich beschränkt, wo nicht gar ausschließt, hat Schumann später wohl selbst erkannt. Denn nicht allein schreibt er bereits 1836 an H. Dorn: „Florestan und Euseb ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann

---

Namen mit meinem verbindet." In dem sächsischen Kalender führen aber die Tage des 12., 13. und 14. August die Namen Clara, Aurora, Eusebius. — In Florestan suchte Schumann die kräftige, leidenschaftliche, in Euseb dagegen die milde, träumerische Seite seines Gemüthes zu personificiren. —

1) Carl Banck schrieb sogar gelegentlich unter dem Namen Serpentinus. S. Neue Zeitschrift für Musik Bd. 4. S. 108, 130, 135 und 139.

2) Von glaubwürdiger Seite ist mir versichert worden, daß Schumann lange mit der Idee umgegangen sei, einen Roman „Die Davidsbündler" zu schreiben. Dieselbe kam aber wohl niemals zur Ausführung.

3) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 3.

verschmelzen möchte," sondern er bedient sich dieser phantastischen Gebilde weiterhin auch immer seltener, bis sie endlich von dem Schauplatz seiner literarischen Thätigkeit mit sehr vereinzelten Ausnahmen, in denen ihn noch einmal die alte Laune angewandelt haben mag, ganz verschwinden. Daß das wahrhaft proteusartige Phantom der Davidsbündlerschaft Anfangs vielfach mißdeutet wurde, und auch wohl zu lästigen Anfragen Veranlassung gab, leuchtet aus einer Erklärung hervor, welche Schumann im ersten Bande seiner Musikzeitung S. 152 erließ. Sie lautete also: „Es gehen mannigfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerschaft. Da wir leider mit den Gründen unserer Verschleierung noch zurückhalten müssen, so ersuchen wir Herrn Schumann (sollte dieser einer verehrlichen Redaktion bekannt sein) uns in Fällen mit seinem Namen vertreten zu wollen.

Die Davidsbündler.

Ich thu's mit Freuden. R. Schumann."

Der geschäftliche Betrieb der „Neuen Zeitschrift für Musik" ist aus folgendem, von Schumann eigenhändig an den Dr. phil. Keferstein[1]) in Jena gerichteten Schreiben ersichtlich:

Ew. Wohlgeboren

Für den Aufschluß Ihres Incognito's sind wir Ihnen Dank schuldig, doppelten über den Entschluß mitzuwirken in der neuen Sache, von der wir so erfüllt sind, wie Ihr Tonleben.

Verantwortlich ist der Verleger Hartmann[2]), Redaktoren die Unterzeichneten. — Wir wissen nicht, wie weit Sie die Zeitung kennen; sonst würden Sie über die Tendenz, welche die ältere Zeit anerkennen, die nächst vergangene als eine unkünstlerische bekämpfen, die kommende als eine neue poetische vorbereiten und beschleunigen helfen soll, kaum in Zweifel sein. — Daß in zwanzig Nummern nicht Alles geschehen kann, überlassen wir Ihrem billigen Urtheil. —

Gern würden wir Ihnen die Formgröße Ihrer Arbeiten durchaus überlassen, gern jeder Ihrer Forderungen nachkommen, stünde jenem, was kaum zu sagen nöthig, nicht das Stückwesen einer Zeitschrift,

1) Er starb als Pastor in Wickerstedt bei Jena, und war, ehe er mit Schumann in Verbindung trat, unter dem Namen K. Stein Mitarbeiter an der Cäcilia und Allgem. mus. Zeitung.

2) Ehedem Buchhändler in Leipzig.

diesem nicht die vielfache Aufopferung eines Verlegers bei Begründung eines neuen Instituts entgegen.

Ihrer gefälligen Entscheidung stellen wir anheim, ob Ihnen die Länge von einem, höchstens anderthalb (Druck) Bogen für einen Aufsatz und das Honorar von . . . . Thalern für den einzelnen (Druck) Bogen genehm und genug scheint.

Lieb wäre es uns zu erfahren, wenn Sie irgend eine Arbeit (sei's eine ästhetische oder fantastische oder novellistische) beendigt glauben. Auch würden Sie uns durch eigenes Beifügen passender Motto's verbinden.

Die Einsendung des Manuscriptes wünschen wir direkt durch Post, worauf Ihnen unverzüglich das Honorar angewiesen wird.

Sie möchten diese Zeilen in Freundschaft aufnehmen, wie sie in Hochachtung für Ihren dichtenden Kunstsinn geschrieben sind.

Die Redaktoren:

Leipzig am 8. Juli 34.

Ludwig Schunke, Robert Schumann, J. Knorr, Fr. Wieck.

Ein zweites einflußreiches Erlebniß im Jahre 1834 wurde für Schumann die intime Beziehung zu einer jungen Dame, Ernestine v. Fricken aus dem, an der böhmisch-sächsischen Gränze gelegenen Städtchen Asch. Sie kam im April desselben Jahres nach Leipzig in das Haus Friedrich Wieck's, um unter dessen Anleitung im Pianofortespiel sich auszubilden. Schumann lernte sie hier gleich nach ihrer Ankunft kennen, faßte schnell eine leidenschaftliche, vollkommen erwiderte Neigung für sie, und beabsichtigte sogar längere Zeit hindurch eine eheliche Verbindung mit ihr[1]).

Ernestine war glaubwürdigen Schilderungen zufolge weder besonders schön, noch hatte sie eine hervorragende geistige Begabung. Es scheint, daß Schumann durch das jugendlich Blühende und sinnlich Fesselnde ihrer äußeren Erscheinung bestochen wurde, und daß nur die Poesie der Liebe in ihr jene Eigenschaften erblickte,[2]) die man bei dem Gegenstande seiner Neigung so gerne voraussetzt, selbst wenn sie nicht vorhanden sind.

Endlich ist hier noch als drittes auf Schumann einwirkendes

---

1) Der Grund, welchen Schumann für seinen Rücktritt in einem Gespräch mit mir angab, ist für jetzt nicht mittheilbar.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 4.

Ereigniß die Bekanntschaft mit Henriette Voigt, der schon frühe heimgegangenen[1]) kunstgebildeten Gattin des Kaufmanns Karl Voigt in Leipzig zu erwähnen. Er verdankte dieselbe seinem Freunde Ludwig Schunke. Sie wurde nur mit vielem Widerstreben gemacht; denn trotz allem Zureden Schunke's konnte sich Schumann lange nicht entschließen, seine Scheu vor einem neu anzuknüpfenden Verhältniß zu überwinden, und trat erst wirklich in das betreffende gastliche Haus ein, nachdem er mehrmals vor der Schwelle desselben Kehrt gemacht.

Zu näherem Verständniß der wechselseitigen Beziehungen zwischen Schumann, seiner nachmaligen Freundin Henriette Voigt und Ernestine, erfolgt hier die Einschaltung dreier Briefe.

(Leipzig) Vom 25. August 1834.

(Schumann an Henriette Voigt.)

Gestern und vorgestern habe ich mich recht in mich eingewickelt, daß kaum die Flügelspitzen heraussahen — hätte mich eine Hand berührt, husch! wäre ich in die Höhe aufgeschwirrt und auf und davon, damit mich nur Niemand störe in meinem Sein, Denken und Lieben. — Ich habe Steine hingeworfen und Diamanten zurückerhalten oder lieber, ein Deukalion, athmende Lebensgestalten, die die Zukunft zu sprechenderen und höheren erziehen wird. —

Gerade was man verbergen will, ist die unbehülfliche Ecke, die Jeder sieht. Denn daß es eigentlich Ernestine war, (obschon gegen ihren Willen) die den Schleier zwischen uns festhielt, wußt' ich, daß Sie wußten — daß Sie ihn aber so zart abhoben und daß ich jetzt hinter ihm eine warme Freundeshand drücken kann, war mehr als ich erwarten durfte, da überdieß jede andere Hand in so stummer und scheinbar zurückstoßender Nähe sich zurückgezogen hätte. Als ich daher Ihren Brief gelesen hatte, hab' ich ihn ganz sacht eingeschlossen und nicht wieder gelesen, auch jetzt nicht, um den ersten Eindruck recht rein mitzunehmen für die künftige Zeit. Ach! sollte einmal eine kommen, die mir nichts gelassen, als diese Zeilen, so will ich sie wieder vorsuchen und den Schatten dieser Hand fest und innig in meine drücken.

Mittags.

---

1) Sie starb am 15. October 1839; Schumann errichtete ihr ein Freundesdenkmal in seiner Zeitung.

S. Neue Zeitschrift für Musik, Band 11. S. 158 ff.

Die vorigen Zeilen muß ein Mädchen geschrieben haben — — zu etwas anderem. Der Aufsatz über Berger geht vorwärts: die Form, in die ich ihn gekleidet, ist kühn und wird mir Ihr Mißfallen zuziehn [1]) — ich plaudere aber nicht aus der Schule — machen Sie sich daher auf Arges gefaßt! — Sagten Sie mir nicht, daß die letzte Studie nach einer Stelle aus Dante's Comödie entstanden sei? Wie heißt die Stelle? Wissen Sie sonst noch etwas —, was ich benutzen und einbauen könnte? Doch morgen, spätestens übermorgen komme ich selbst: halten Sie mich nicht für verstockt, wenn ich wieder nicht rede. [2]) — Denn was Ihr Brief enthält, verträgt keine Antwort, als ein Auge — aber welches! —

Ludwig [3]) ist sehr, sehr krank. Der Arzt spricht nur noch von einem Winter — das sind ja .... (unleserlich) Aussichten! Schenke mir der Himmel Kraft zum Verlieren! — Welchen Trost gäben Sie mir, wenn Sie Ernestinens Vater zu bewegen suchten, daß er ihr im späteren Winter auf einen Monat oder länger zurückzukommen erlaubte — Und Sie können das, Niemand so wie Sie. Was uns bevorstehen möge, so steht doch der Glaube fest in mir, wie nie zuvor, daß es noch herrliche Menschen giebt — und diesen Glauben will ich in dem Namen „Henriette" zusammenfassen.

R. S.

(Desgleichen.)

(Ohne Datum.)

(Leipzig, wahrscheinlich Ende August 1834.)

Eigentlich habe ich Ihnen heute gar nichts zu sagen — nur ein Händedruck soll dieser Brief sein, nichts weiter. Es fiel mir nämlich

1) Henriette Voigt war eine Schülerin Ludwig Berger's.

2) Wie sehr man Schumann's Schweigsamkeit und öfters räthselhaftes Wesen in dem ihm nahe befreundeten Voigt'schen Hause tolerirte, geht aus Folgendem hervor: Schumann trat eines Abends unangemeldet in's Zimmer, nickte freundlich, die Lippen in pfeifender Stellung, wie er gewöhnlich that, wenn ihm innerlich wohl war, legte den Hut ab, öffnete das Clavier, griff einige Accorde auf demselben, verschloß es wieder, und verschwand wie er gekommen, nur Adieu nickend, ohne ein einziges Wort gesprochen zu haben. Dies Alles war aber das Werk weniger Augenblicke.

3) Mit diesem Ludwig ist Schunke gemeint. Er hatte ein verzehrendes Brustleiden.

heute Morgen mein Reichthum ein, drei Namen [1]) machen ihn aus. Da dacht ich, das willst du doch gleich unserer Henriette schreiben. Also der Puls geht noch.

Verzeihung wegen des Ringes! Edelsteine ziehen Geistesfunken aus, sagt man; es haben sich auch unter ihm viel musikalische Romane begeben, die ich „Scenen" nennen will. Eigentlich sind's Liebeslilien, die der Sehnsuchtswalzer [2]) zusammenhält. Die Zueignung verdient und schätzt nur eine As-dur-Seele, mithin eine, die Ihnen gliche, mithin Sie allein, meine theure Freundin.

Robert S.

(Desgleichen.)

(Ohne Datum.)

(Leipzig, wahrscheinlich Anfang September 1834.)

Bis zum Niederstürzen war ich erschöpft vom gestrigen Tag, da kam Ihr Brief. Wie eine Engelhand hat er mich berührt. Das war ein Tag und eine Nacht und heute Morgen — jeder Nerv eine Thräne. Wie ein Kind hab' ich geweint über Ernestinens Worte am . . . . (unleserlich) — wie ich aber die anderen Zeddel an Sie las, da brach's entzwei — die Kraft. Ist's Schwäche, wenn ich das sage? meine Ernestine ist's, die ich so über alle Maßen liebe und Sie sind es, Henriette, meine geliebte Freundin. Ihr Herrlichen, was kann ich Euch denn bieten für Eure hohe Güte! — Man sagt, daß sich liebende Menschen auf irgend einem Stern wiederfänden, den sie ganz allein einnähmen und beherrschten. Wir wollen diese schöne Sage für eine Wahrheit vorausnehmen. Wenn ich heute Abend herumschwärme, so will ich mir einen recht milden auslesen und ihn Euch zeigen, giebt's Gelegenheit — vielleicht auch einem Vierten. Verlassen Sie mich nicht! Ich bin's immer.

Ihr

R.

Die musikalische Productivität Schumann's konnte während des Jahres 1834 nicht ergiebig sein, da vorzugsweise die Zeitung seine Thätigkeit in Anspruch nahm. Es entstanden nur zwei Claviercom-

1) Nämlich Ernestine v. F., Henriette Voigt, und Ludwig Schunke.

2) Hiermit meinte Schumann offenbar die über den Schubert'schen Sehnsuchtswalzer im Jahre 1833 geschriebenen Variationen. (Vergl. S. 86.)

positionen, von denen zunächst die „Etudes symphoniques", als opus 13 veröffentlicht, zu nennen sind. Ihnen zu Grunde liegt ein Thema, welches nach Angabe des Tonsetzers von dem Vater Ernestinens herrührt. Schumann zeigt sich hier in gewissem Sinne, wie schon bei den „Abeggvariationen" und „Impromptü's" wieder als Gelegenheitscomponist. Die sogenannten „Etudes symphoniques", 12 an der Zahl, sind ein Seitenstück zu den Impromptü's; gleich diesen, obwohl ein fast entgegengesetztes Gepräge tragend, gehören sie in die Kategorie der Variation. Sie bekunden wiederum das Vermögen einer mannichfaltigen, reichen Bildkraft über ein gegebenes Thema. Aber einen entschiedenen Vorzug haben sie vor den Impromptü's voraus: größere Klarheit und Prägnanz; eine Erscheinung, die nicht befremden kann, da zwischen beiden Werken die nicht veröffentlichten Variationen über den Sehnsuchtswalzer und das Allegretto aus Beethovens A-dur-Symphonie liegen, Schumann also in der Variationenform vielfache Uebung gehabt hatte.

Das letzte Stück der „symphonischen Etuden" ist trotz theilweiser Beziehung zum Thema keine eigentliche Variation mehr, sondern ein selbstständiger, ausgeführterer, der Rondoform angehörender Musiksatz.

Im April 1852 veranstaltete Schumann eine neue Ausgabe dieses Werkes, nachdem die erste vergriffen worden und Schubert in Hamburg das Verlagsrecht von Haslinger in Wien an sich gebracht hatte. Dieselbe unterscheidet sich von der ursprünglichen nicht allein durch den Titel: „Etudes en forme de Variations", sondern auch durch eine zweckmäßige formelle Verbesserung des letzten Stücks, jetzt Finale benannt, so wie durch Hinweglassung der dritten und neunten Variation. Die übrigen Abänderungen sind unwesentlicher Natur.

Eine dritte, im August 1861, also mehrere Jahre nach dem Tode des Autors veranstaltete Ausgabe der symphonischen Etüden, hat durch Wiedereinreihung der beiden, in der zweiten Ausgabe unterdrückten Variationen, die ursprüngliche Fassung zurückerhalten.

Die zweite im Jahre 1834 unternommene, doch erst im folgenden Jahr vollendete Tonschöpfung war der „Carneval, Scènes mignonnes sur 4 Notes pour Piano, op. 9". Er ist dem origenellen 1861 verstorbenen Violinvirtuosen und Dresdener Conzertmeister Karl Lipinski gewidmet, auf welchen Schumann große Stücke hielt. „Ich

liebe ihn sehr, auch als Mensch" schreibt er einmal an Zuccalmaglio.

Kein anderes Werk Schumann's läßt so direkte Beziehungen zur Wirklichkeit erkennen, als dieses. Der Tondichter selbst sagt von ihm, „er entstand in ernster Stimmung und in eigenen Verhältnissen." Thatsächlich ist es so, und das Verlangen, Alles was Schumann's Innere in der letzten Zeit mächtig bewegt hatte, durch das Medium der Tonsprache in einem Cyklus einzelner, geistig eng verbundener Musikstücke zur Erscheinung zu bringen, wurde auf höchst eigenthümliche Weise verwirklicht. Das Ganze erhielt nach seinem Entstehen die Einkleidung eines Maskenspieles — daher die Benennung „Carneval" — bei welchem gleichsam das einzeln Erlebte, nachträglich personificirt oder individualisirt, in bunter und wie zufälliger Reihe erscheinen sollte. So erklären sich die Charaktere: Florestan, Eusebius, Chopin, Chiarina (Clärchen), Estrella (Ernestine) und Paganini, — zwischen denen die typischen Maskenfiguren des Pierrot, Arlequin, Pantalon und der Colombine gleichsam hindurchschlüpfen. Nicht minder haben wir in den „Papillons" und dem Marsch der „Davidsbündler gegen die Philister" bedeutungsreiche Reminiscenzen aus dem Leben des Künstlers vor uns, während die übrigen Stücke — wir halten uns ausschließlich an die Ueberschriften — wie „Préambule, Aveu, Coquette, Replique, Lettres dansantes, Promenade, Reconnaissance, etc." als dem Ganzen angemessene, aus dem Spiel freier Phantasie hervorgegangene Supplemente des Ensemble's zu betrachten sind.

Ueber die erste Entstehung dieses merkwürdigen Werkes giebt das folgende kleine Billet Schumann's an Henriette Voigt Aufschluß.

Meine theure, immersorgende Freundinn,

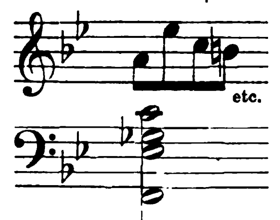
Hier die Beilage[1]). Es drückt mich, daß ich vor den Augen der Mutter den verliebten Betrug gegen den Vater weiter treiben soll. Doch möchte ich auch Ernestine etwas Direktes sagen. Was meinen Sie zu meinem lustigen Postscript? etwa „schön, daß ich gerade komme, ehe „der Brief abgeht, dem ich den Wunsch anhänge, daß Sie (Ernestine) „[außer den andern] manchmal vielleicht auch die Tonleitern in Es, „C, H, vielleicht auch A spielen möchten. Denn eben habe ich heraus-

1) Sie betraf jedenfalls einen Brief an Ernestine.

„gebracht, daß Asch ein sehr musikalischer Stadtname ist,[1]) daß dieselben „Buchstaben in meinem Namen liegen, und gerade die einzigen musika-„lischen drinnen sind, wie nachstehende Figur zeigt, die übrigens freundlich grüßt.

Robert Schumann."

Jedenfalls komme ich vor elf. Was machen wir Ihnen nicht zu schaffen! — das Postscript gefällt mir übrigens nicht, da es geschmacklos ist; das Zufallsspiel bleibt aber immer sonderbar und liebenswürdig:



Das klingt sehr schmerzvoll. — Ich sitze im Compositionsfeuer, darum Verzeihung!

(Leipzig) 13/9. 34.

R. Schumann.

Wenn hier die Gelegenheit gegeben ist, einen interessanten Blick in die Werkstatt des schaffenden Künstlers zu thun, so erfährt man Weiteres über die gedachte Composition aus einem Briefe Schumann's an Ignaz Moscheles vom 22. September 1837, in welchem es heißt:

„Der Carneval ist auf Gelegenheit entstanden meistentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten: A S C H gebaut, die der Name eines böhmischen Städtchens, wo ich eine musikalische Freundin hatte, sonderbarer Weise aber auch die einzigen musikalischen Buchstaben aus meinem Namen sind. Die Ueberschriften setzte ich später drüber. Ist denn die Musik nicht immer an sich genug und sprechend? Estrella ist ein Name, wie man ihn unter Portraits setzt, das Bild fester zu halten[2]); Reconnaissance eine Erkennungsscene, Aveu Liebesgeständniß, Promenade ein Spazierengehen, wie man

---

1) Vergl. S. 98.

2) Schumann sagte mir im Jahre 1853 in Bonn, auf mein Befragen über diesen Namen, daß er sich Ernestine, über deren Beziehungen zu ihm er damals gleichzeitig Aufschluß gab, darunter gedacht habe.

es auf deutschen Bällen Arm in Arm mit seiner Dame thut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwerth; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse." —

Man ersieht aus Vorstehendem, daß Schumann den Carneval drei Jahre nach seiner Entstehung sehr streng beurtheilt, indem er seiner Schöpfung allen Kunstwerth abspricht, womit er jedoch über die Wahrheit hinausgeht. Ohne Kunstwerth ist der Carneval keineswegs, am allerwenigsten im Vergleich zu Dem, was ihm vorausgegangen war. Sind auch die Formen der einzelnen Stücke meist klein und einige Nummern abgerechnet, wenig ausgeführt, so prägt sich in ihnen doch ein gedrängter, organischer Bau aus. Die musikalische Gestaltung der einzelnen Stücke ist mit geringen Ausnahmen völlig klar und durchsichtig. Dazu gesellt sich eine geistvolle Charakteristik des Ausdruckes und der Formgebung, wie die melodischen harmonischen und rhythmischen Bildungen zeigen, deren Mannichfaltigkeit im Hinblick auf das kleine, unscheinbare Anfangsmotiv, eine reiche, elastische Erfindungskraft bekundet. Kurz, man hat ein echt Schumannsches Musikstück voll feiner Züge vor sich. Vieles darin ist geradezu reizend, anmuthig, graziös und geschmackvoll, das Finale aber in seiner Entwickelung durchaus humoristisch und derb komisch. Diesen Effekt erreicht der Componist durch die höchst wirksame Combination des Großvatertanzes mit den festen, markirten Rhythmen des, im $^3/_4$ Takt gravitätisch und gleichsam siegesbewußt einherschreitenden Davidsbündlermarsches. Beide Motive bilden in ihrer Zusammenstellung einen höchst ergötzlichen Contrast; die Gegeneinanderführung derselben soll offenbar den geistigen Kampf der jugendlichen Richtung mit dem Kunstphilisterthum versinnlichen. Wer schließlich Sieger auf dem Schlachtfelde bleibt, ist unschwer zu errathen. Man könnte dies letztere Stück tendentiös nennen, womit indessen kein Vorwurf verbunden wäre, da es für sich als Musikstück des Anziehenden genug hat. Im Uebrigen möchte es als Beleg dienen dürfen, daß eine tendentiöse Musik, in der sich auch andere und größere Meister gelegentlich versuchten, wohl möglich ist[1]).

---

1) Daß nicht alle für den „Carneval" bestimmten und gefertigten Stücke in die veröffentlichte Ausgabe aufgenommen wurden, geht aus op. 124 hervor welches 3 Stücke (Romanze, Walzer und Elfe) mit der Jahreszahl 1835 über die Buchstaben A S C H enthält. Das in die „bunten Blätter" op. 99 mit

Der „Carneval", dessen Composition Schumann in der Carnevalszeit 1835 beendete, was ihm wohl mit Veranlassung zu der eigenthümlichen Betitelung dieses Werkes gegeben haben mag, scheint bei seiner Veröffentlichung Franz Liszt's besonderes Interesse erregt zu haben. Als dieser geistreiche Künstler zu Ende des Winters 1840 in Leipzig zu Concerten anwesend war, trug er in einem derselben u. A. die Nummern 1, 5, 6, 7, 8, 13, 15, 16, 19 und 21 aus dem genannten Opus vor, obwohl Schumann ihm seine Bedenken hinsichtlich des äußern Erfolges nicht verhehlt hatte. Schumann bemerkte darüber in seiner Zeitschrift[1]): „Meinem leisen Zweifel, ob überhaupt so rhapsodisches Carnevalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch seine feste Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er sich getäuscht. — — — — Mag Manches darin den und jenen reizen, so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publikum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Antheil, so genialisch er spielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben[2])."

Das Ende des Jahres 1834 brachte für Schumann ein trauriges Erlebniß; er verlor, während er sich zum Besuche bei seiner Familie in Zwickau aufhielt, den ihm so nahestehenden Freund Ludwig Schunke, welcher am 7. December seinem verzehrenden Brustleiden erlag[3]). Dies an sich so schmerzliche Ereigniß blieb in Verbindung mit dem gleichzeitig erfolgenden Rücktritt Knorr's und Wieck's von der Redaktion, nicht ohne wichtigen Einfluß auf die fernere Geschäftsordnung der Neuen Zeitschr. für Musik. Schumann nämlich, nachdem er von den Mitbegründern des literarischen Unternehmens allein übrig geblieben war, betrachtete sich nun als alleiniger Besitzer desselben und beabsichtigte die Zeitschrift unter dem Vor-

---

aufgenommene dritte Stück der Albumblätter mit der Jahreszahl 1836, gehört, da es gleichfalls über die vier Noten A S C H componirt ist, wahrscheinlich in das Jahr 1834 oder in den Anfang des Jahres 1835.

1) S. Ausgabe I. von Schumann's ges. Schriften Bd. III. S. 241 und Ausg. II., Bd. II. S. 164.

2) Vergl. hierzu Fr. Liszt's briefliche Mittheilungen über den öffentlichen Vortrag von Schumann's „Carneval" im Anhange d. Bl. sub F.

3) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 6.

wande mannichfacher Unordnungen, welche sich der Verleger in Betreff derselben hatte zu Schulden kommen lassen,[1]) anderweitig in Commission zu geben. Hiergegen protestirte Hartmann jedoch, der mit pecuniären Opfern den Verlag der Zeitschrift auf eigene Gefahr ins Werk gesetzt, und so lange ohne sonderliche Erfolge für seine Kasse fortgesetzt hatte. Die hierüber entstandenen Differenzen, während deren mehrwöchentlicher Dauer Carl Banck auf Ersuchen Hartmann's der Redaktion vorstand, wurden durch Zahlung einer Abstandssumme an den letzteren erledigt, so daß mit Jahresschluß 1834[2]) das bisherige Verhältniß als ein rechtlich gelöstes betrachtet werden konnte. Von hier ab trat Schumann allerdings in den ausschließlichen Besitz der Zeitschrift, an welcher Carl Banck demnächst hauptsächlich mit ihm thätig blieb. Den Verlag derselben übernahm vorläufig der Buchhändler Johann Ambrosius Barth in Leipzig. Anfangs Juli 1837 übergab Schumann dann den Debit der Zeitung dem Buchhändler R. Friese.

Die dem Jahr 1835 angehörigen Tonschöpfungen bestehen in den beiden bereits 1833 begonnenen Sonaten in Fis-moll op. 11, und G-moll op. 22. Die erstere erschien unter dem absonderlichen Titel: „Pianoforte-Sonate, Clara[3]) zugeeignet von Florestan und Eusebius. Sie ist eine ächte „Davidsbündlercomposition" voll reicher, aber durchaus unvermittelter, contrastirender Stimmungen, und die vorgeschobene Autorschaft der beiden mächtigsten Bündler um so erklärlicher und passender.

In keinem andern Falle gewinnt der von Schumann mit Beziehung auf seine Frühproducte selbst gethane Ausspruch „wüstes Zeug"[4]), mehr Wahrheit, als gerade bei dieser Sonate. Niemand

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 3 und 6.

2) S. die Erklärung Hartmann's am Schlusse des ersten Bandes der neuen Zeitschrift für Musik.

3) Clara Wieck.

4) Mit dieser Aeußerung, die eine besondere Vertretung verlangt, hatte es folgende Bewandtniß. In Düsseldorf äußerte ich einmal gesprächsweise gegen Schumann den Wunsch, einige seiner frühesten Claviercompositionen von seiner Gattin zu hören, worauf er abwehrend und in ironischer Weise erwiderte: „wüstes Zeug". An dieser rücksichtslos übertriebenen Selbstkritik ist, wie sich nicht verkennen läßt, etwas Wahres.

wird die vielen einzelnen bedeutenden Momente, überhaupt den kühnen, gewaltigen Anlauf, den Schumann hier genommen, verkennen, ebensowenig aber übersehen dürfen, daß das Einzelne sich nicht dem Ganzen eint, daß es an der organischen Entfaltung, an dem logischen Fortspinnen des Gedankens fehlt, und daß ein schwülstiger, mitunter sogar unschöner Ausdruck vorherrscht. Es ist keine Frage, daß der Mangel formeller Beherrschung hieran die meiste Schuld trägt. Zumal die Sonatenform, welche von Schumann bisher kaum erst berührt worden war, mußte ihm fürs Erste unbesiegbare Schwierigkeiten in den Weg legen, und es ist wohl weder zufällig noch ohne innern Grund, daß die beiden schon 1833 begonnenen Sonaten erst im Jahr 1835 wieder hervorgesucht und vollendet wurden. Ueberall offenbart sich in der Fis-moll-Sonate ein mühevolles, dennoch zu keinem befriedigenden Resultate führendes Ringen mit der Form.[1]) Dürfte ihr somit kein positiver Kunstwerth zuzusprechen sein, so ist sie doch als Entwickelungswerk für die Folgezeit wichtig. Sie bildet in Schumann's produktiver Thätigkeit gewissermaßen ein Grenzgebirge, dessen Engpässe gewaltsam durchbrochen werden mußten, um dem Strom der Gedanken ein geregeltes Bette zu bereiten[2]). Der Fortschritt bekundet sich deutlich genug an der G-moll-Sonate; denn diese hat vor ihrer Schwester den entschiedenen Vorzug größerer Bestimmtheit und Formenklarheit voraus, wenn auch Einzelnheiten, wie beispielsweise der Mittelsatz des Andante's, noch nicht zur völligen Durchbildung des Gedankens gelangen. Das werthvollste Stück freilich, der letzte Satz, wurde erst Ende 1838 während der zeitweiligen Anwesenheit Schumann's in Wien, also drei Jahre später, an Stelle des ursprünglich vorhandenen Finale's componirt, wie es denn auch bei einer genauen Vergleichung mit den drei ersten Theilen der Sonate eine weit beherrschtere Handhabung der Form erkennen läßt. Die Gliederung und Formirung der Gedanken und des Perioden-

---

1) Ueber die Beurtheilung der Fis-moll-Sonate von Ignaz Moscheles, welche auf Schumann's besonderen Wunsch geschrieben wurde, s. Neue Zeitschr. f. Musik Bd. 5, S. 135 ff.

2) Die im Jahre 1840 veranstaltete neue Ausgabe dieser Sonate unterscheidet sich von der ersten durch nichts weiter, als durch die Berichtigung einiger Fehler, und durch den Titel, der jetzt an Stelle von „Florestan und Eusebius", Schumann als Autor nennt.

baues, die Gestaltung im Großen, der bestimmte geistige Ausdruck — Alles ordnet sich hier den Intentionen des Componisten gemäß zu einer klaren, runden Gestaltung. Der Grundcharakter des letzten Stückes einigt sich übrigens dem tief melancholischen, von der Gluth einer verhaltenen Leidenschaft gesättigten Ausdruck der vorhergehenden Sätze, so daß das Werk in seiner Totalität ein sprechendes Bild der höchst bewegten, innerlich erregten Seelenzustände giebt, von denen Schumann, wie sich sogleich zeigen wird, während der Periode 1836—1840 erfüllt und beherrscht wurde.

Der Beginn des Jahres 1836 war für Schumann ein in zwiefacher Hinsicht bedeutungsvoller. Zunächst betraf ihn der herbe Verlust seiner Mutter, die am 4. Februar im Alter von 65 Jahren verschied [1]), und fast gleichzeitig mit diesem für ihn erschütternden Ereigniß begann eine denkwürdige Periode seines Lebens.

Schumann's Verhältniß zu Ernestine von Fricken, Anfangs mit warmer Hingebung gepflegt, war nach und nach erkaltet. Hierzu trug nicht nur die Trennung der Betheiligten bei, da Ernestine bereits im September 1834 von Leipzig abgereist war, sondern auch ein bestimmter, nicht näher zu bezeichnender Grund, welcher für Schumann den Rücktritt wünschenswerth machte. So wurde denn diese Beziehung im Januar 1836 durch beiderseitiges freundschaftliches Uebereinkommen aufgelöst [2]). Bei Schumann stellte sich jedoch alsbald eine andere Neigung fest, in der er bis an sein Ende beharrte. Es war die tiefsinnige Liebe zu seiner nachmaligen Gattin, zu Clara Wieck, die eben in das jungfräuliche Alter trat.

Diese Wendung des Geschickes war für Schumann zugleich der Beginn eines sich jahrelang hinziehenden Kampfes um den Besitz seiner Geliebten, — eines Kampfes, welcher dazu gemacht war, die geheimsten Tiefen der Seele zu erschüttern und aufzuregen, das schmerzvollste Weh zu erzeugen. Aber wie das vom Orkan gepeitschte wildschäumend aufbrausende Meer wunderbare Naturschätze aus seiner Tiefe emporhebt und an's Ufer wirft, so sollte das durch diesen Kampf erzeugte heftige Wogen in des Mannes Brust werthvolle Perlen und

---

1) Nach dem amtlichen Todtenregister der St. Katharinenkirche zu Zwickau.

2) Es geht dies aus einem Briefe Schumann's hervor, der sich zwar in meinen Händen befindet, jedoch jetzt nicht mittheilbar ist. E. v. Fricken heirathete übrigens später einen Grafen Z., ist aber längst schon verstorben.

Kleinodien der Kunst an's Tageslicht fördern. In diesem Sinne schreibt Schumann unter dem 5. September 1839[1]) an H. Dorn: „Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinah allein veranlaßt."

Eine eigenthümliche Constellation der Verhältnisse hielt Schumann zunächst von dem Gegenstande seiner Inbrunst und Liebe fern, denn er besuchte das Wieck'sche Haus, aus Gründen, die sich der Berührung entziehen, lange Frist hindurch nicht; ja, er konnte um diese Zeit nicht einmal mit Gewißheit von der Erwiderung seiner Gefühle überzeugt sein, und es ist unzweifelhaft, daß in dem, kaum erst mit Ernst seinerseits begonnenen Verhältniß zu seiner späteren Gattin, eine wesentliche und andauernde Unterbrechung entstanden war. „Meine Sterne stehen sonderbar verschoben," schreibt er unter dem 2. März an seine Schwägerin Therese, und ferner unter dem 1. April 1836[2]): „Ueber Wieck's und Clara sprechen wir mündlich, ich bin in einer kritischen Lage, aus der mich herauszuziehen noch Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch steht es so, daß ich entweder nie mit ihr mehr sprechen kann, oder daß sie ganz mein Eigen wird." Dazu kam, daß Clara Wieck mit ihrem Vater eine Kunstreise antrat, wodurch den Liebenden die Möglichkeit einer Annäherung noch mehr erschwert wurde. Die Liebe aber macht bekanntlich erfinderisch, und so ersann Schumann einen Ausweg, der ihm wenigstens den Trost gewährte, durch dritte Hand von seiner Auserwählten zu hören. Er eröffnete sich denselben durch folgenden, an Aug. Kahlert[3]) nach Breslau gerichteten, höchst merkwürdigen Brief, bei dem unentschieden bleiben mag, in wie weit sein Inhalt hier und da auf einem Spiele der Phantasie beruht.

Leipzig, den 1. März 1836.

Mein verehrtester Herr,

Für heute geb ich Ihnen nichts Musikalisches zu entziffern und

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 31.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 9 und 11.

3) Aug. Kahlert, Professor der Aesthetik an der Universität Breslau, war damals Mitarbeiter an der n. Zeitschr. f. Musik. Er starb 29. März 1864. S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 7.

lege Ihnen (um ohne Umschweife gleich auf die Sache einzugehen) vor Allem die dringende Bitte an's Herz, daß, wenn Sie nicht auf einige Minuten im Leben, einen Boten zwischen zwei getrennten Seelen abgeben wollten, Sie wenigstens nicht zum Verräther an ihnen werden möchten. Ihr Wort darauf im Voraus!

Clara Wieck liebt und wird wieder geliebt. Sie werden es leicht an ihrem leisen, wie überirdischen Thun und Wesen gewahren. Erlassen Sie mir, vor der Hand, Ihnen den Namen des Anderen zu nennen. Die Glücklichen handelten jedoch, sahen, sprachen und versprachen sich ohne des Vaters Wissen. Dieser merkt es, will mit Aexten drein schlagen, untersagt bei Todesstrafe jede Verbindung[1]) — nun es ist schon tausendmal da gewesen. Das schlimmste aber war, daß er fortreiste. Von Dresden lauten die letzten Nachrichten. Genaues wissen wir aber nicht; ich vermuthe und bin beinahe überzeugt, daß Sie im Augenblick sich in Breslau aufhalten. Wieck wird Sie jedenfalls gleich besuchen und Sie einladen, Clara zu hören. Jetzt meine sehnlichste Bitte, daß Sie mich von Allem, was Clara angeht, ihrer Gemüthsstimmung, ihrem Leben, soviel sie direkt oder indirekt erfahren können, rasch in Kenntniß setzen möchten, so wie daß Sie, was ich Ihnen als theuerstes Geheimniß anvertraut, als solches wahren möchten, und von diesem meinem Briefe weder dem Alten, noch Clara, noch überhaupt Jemanden mittheilen.

Spricht Wieck über mich, so wird es vielleicht nicht auf eine für mich schmeichelhafte Weise geschehen. Lassen Sie sich dadurch nicht irre machen. Sie werden ihn kennen lernen, es ist ein Ehrenmann, aber ein Rappelkopf — —

Noch bemerke ich Ihnen, daß es Ihnen ein Leichtes sein wird, sich bei Clara in Gunst und Vertrauen zu setzen, da sie von früher von mir, der ich die Liebenden mehr als begünstigte, gehört, daß ich mit Ihnen im Briefwechsel stehe. Sie wird glücklich sein, Sie zu sehen und Sie darauf anzusehen.

Ihre Hand, Unbekannter, in dessen Gesinnung ich so viel Edelmuth

1) Man darf nicht vergessen, daß hier der Poet aus Schumann spricht, so wie auch das, was unmittelbar vorher gesagt ist, sich nur auf fern liegende Träumereien beziehen kann. Ein fest geschlossenes oder ausgesprochenes Verhältniß zwischen Schumann und Clara Wieck bestand um diese Zeit nicht. Daß der erstere es wünschte, ist eine andere Sache. Schuldige Rücksichten verbieten hier detaillirte Erörterungen anzustellen.

setze, daß er mich nicht täuschen wird. Schreiben Sie bald. Ein Herz, ein Leben hängt daran, ja mein eignes; denn ich bin's selbst für den ich bitte.

Robert Schumann.

Die „kritische Lage" Schumann's, deren er gegen seine Schwägerin Therese gedenkt, konnte begreiflicherweise eine so zart besaitete und tief empfindende Natur nur auf's Aeußerste bedrängen und erregen. Der Meister deutet in einem Briefe vom 2. Juli 1836 an Zuccalmaglio[1]) direkt darauf hin; dort heißt es: „Den Grund zu meinem langen so sehr undankbaren Schweigen suchen Sie in meinem tiefen Seelenschmerz, von dem ich mich nicht zur Arbeit erheben konnte. Endlich hat mir die Musik, inniges eignes Schaffen darin und vor Allem neben einem jungen selbsthelfenden Körper, die Wälder und das Grün, Kräfte und Muth wiedergebracht." Die beruhigte, gefaßte Stimmung, welche aus den Schlußworten dieses Citat's hervorleuchtet, war leider eine nur vorübergehende. Denn die schmerzvollen Leiden, von denen der arme Schumann heimgesucht werden sollte, waren noch erst im Anzuge begriffen, und erreichten nach und nach eine beinahe erdrückende Schwere.

Schumann wohnte damals im Hinterhause des sogenannten „Rothen Collegiums" bei einer Frau Devrient[2]). Diese Dame, welche unsern Meister persönlich sehr hoch schätzte, nahm an seinen Erlebnissen warmen Antheil, was auch deutlich aus folgender Zuschrift an dieselbe hervorgeht. Schumann schreibt an sie:

(Ohne Datum.)

Verehrteste Frau,

Ihr schöner Brief hat mich im Herzen erquickt. Das waren die rechten Worte, Einen zu trösten, der in einer tödtlichen Angst oft die Hände ringen möchte. Was soll ich Ihnen vorklagen von gescheiterten Plänen, von verschuldeten und unverschuldeten Schmerzen, von Jugend-

1) Dieses Citat wie auch die andern in die gegenwärtige Auflage d. Blätter eingereihten Mittheilungen aus Schumann's Briefen an Zuccalmaglio sind dem Buche Hüffer's über „die Poesie in der Tonkunst" entlehnt, in welchem sich die fraglichen Briefe vollständig mitgetheilt finden.

2) Frau Johanne Christiane Devrient, welche im Alter von nahezu 73 Jahren am 10. Octbr. 1857 starb, machte mir, als ich sie 1856 besuchte, genaue Mittheilungen in Betreff der Zeit, während welcher Schumann in ihrem Hause gewohnt hat.

leiden, wie sie wohl Jeden treffen — hab' ich doch auch meine herrlichen Stunden, am Clavier, im Ideenaustausch mit trefflichen Menschen, im Bewußtsein eines ehrenvollen Wirkungskreises und in der Hoffnung, noch mehr und Größeres zu fördern. Eben diese erhöhte Geistesstimmung artet aber oft in Uebermuth aus, wo ich ordentlich gleich die ganze Welt mit Sturm nehmen möchte. Die Abspannung folgt auf dem Fuße nach und dann die künstlichen Mittel, sich wieder aufzuhelfen. Das rechte Mittel, solche gefährliche Extreme zu versöhnen, kenne ich wohl: eine liebende Frau könnte es. Hier aber lassen Sie mich mit meinem Kummer allein und mich über die wunderbaren Verflechtungen schweigen, deren glückliche Lösung ich von meinem guten Geist, wenn auch noch nicht erwarte, aber täglich erflehe. Es muß ein tieferes Vertrauen sein, das ich gerade zu Ihnen hege; von Natur etwas scheu, erinnere ich mich nie, gegen Jemanden, dessen Liebe ich mir erst noch verdienen muß, so offen und ruhig gesprochen zu haben. Einstweilen rechnen Sie auf mich, als auf

Ihren Ihnen innig verbundenen

R. S.

Ganz der, in diesem Briefe vorherrschenden, und sich in Gegensätzen bewegenden Stimmung entsprechend, schreibt Schumann unterm 15. November und 31. December 1836 an seine Schwägerin Therese: „C. liebt mich noch so warm wie sonst; doch habe ich völlig resignirt," und „In einer tödtlichen Herzensangst, die mich manchmal befällt, hab' ich Niemanden, als Dich, die mich ordentlich wie im Arme zu halten und zu schützen scheint." [1])

Wer sich nur einigermaßen in Schumann's damalige so bedrängte Lage zu versetzen vermag, wird ein Verständniß dafür haben, daß die Gemüthsbewegungen, welche ihn andauernd durchzuckten, auch sein äußeres Leben beeinflussen mußten, und ihn nicht immer das rechte Maaß im Genusse der „künstlichen Mittel" finden ließen, mit denen er die heftigen Aufwallungen seines Innern gelegentlich zu betäuben suchte. Die kleinen Unzuträglichkeiten, welche sich dadurch für das ruhige, stille Hauswesen seiner Wirthin ab und zu ergaben, veranlaßten die letztere zu wohlwollenden und, so zu sagen, zu mütterlichen Vorstellungen, infolge deren Schumann diesen Brief an Frau Devrient schrieb:

1) S. d. Briefe Nr. 15 und 16 des Anhanges.

(Ohne Datum.)

Ihre Hand kömmt aus den Wolken. Bleiben kann ich aber nach dem, was Sie mir geschrieben, ohnmöglich, und will daher je eher je lieber fort. Es thut mir Alles herzlich Leid, zumal ich gerade Ihnen (Sie wissen es gar nicht) mit ordentlicher Liebe anhänge. Das melancholische Wetter und immer schwerere Leiden, von denen ich Niemand sagen darf, hatten mich wüst gemacht; Sie haben so sehr Recht. Denken Sie nur nicht zu unedel von mir und erlassen Sie mir für heute mehr zu sagen. R. S.

Indessen konnte Schumann sich im entscheidenden Momente dennoch nicht dazu entschließen, sein im Laufe der Zeit ihm lieb und werth gewordenes Quartier zu verlassen, wie folgende Zeilen beweisen:

An Madame Devrient einen schönen Morgengruß und daß ich mich nur mit Gewalt aus meiner Stube bringen lasse. Mir kommt vor, als habe ich hier dreimal mehr gelebt, als sonst und wenn ich es meinem Stern danke, der mich in dies Haus führte, so vor Allem auch Ihrer allseitigen Fürsorge.

Ihr ergebener

Am 1. Juli 1836. R. Schumann.

Frau Devrient die, wie schon angedeutet, Verständniß für Schumann's edeln Geist besaß, und sich daher in ihrer Verehrung für denselben nicht beirren ließ, entsprach gern dessen Wunsch, bei ihr wohnen zu bleiben, womit denn die vorübergehende Spannung beseitigt war. Die Beziehungen zu der genannten Dame blieben auch ferner durchaus freundlicher Art, wie ein weiteres Schreiben Schumann's an dieselbe ersehen läßt, welches zugleich einen erheiternden Blick in die ökonomischen Verhältnisse, so wie in die culinarischen Neigungen unseres Tonmeisters thun läßt.

Leipzig, den 15. September 37.

Lachen Sie nicht über mich, meine gütige Frau — ich will nämlich Ersparnisse machen und biete mich Ihnen zwiefach an, erstens als Kostgänger, dann als Wäsche — Verbundener. Beides wäre wohl ohne große Weitläufigkeiten mündlich abzumachen, indeß gehorcht mir die Feder besser.

Auf beiliegendem Zeddel finden Sie Alles, was ich liebe und verabscheue. Einfach und kräftig ist höchster Wahlspruch — u. ein flüchtiger

Blick in Ihre Küche hat mir das längst verbürgt. Mehr als ein Gericht hab ich wohl gern, aber nicht nöthig — Suppen sehr rc. Was die Wäsche anbelangt, so sagte mir meine Schwägerin längst, sie wäre zu theuer, zu wenig gewaschen. Vielleicht stimmen Sie in meine Bitte. Wohlfeil müßte freilich Alles erstaunlich sein — ich will ja sparen. Aber lachen Sie nicht, sondern sein Sie gutgesinnt

Ihrem

ergeben Verbundenen

R. Schumann.

Speisezeddel eines Sparenden. Nichts Fettes nichts Süßes.

Höchste Lieblingsspeisen:

Rindfleisch mit Reis, Nudeln, Gräubchen u. dgl.
Kalbfleisch, Schöpsenfleisch, Schweinefleisch, seltener, wenn nicht fett ist.
Braten, alle, wenn nicht fett —
Mehlspeisen, keine, durchaus keine.
Eierspeisen, gern.
Suppen, Bouillon, sehr gern.
Früchte, Eingemachtes, nicht.
Salate, sauer, alle.
Fisch, alle, ausgenommen Aal.
Gemüse, sehr gern, außer die süßen; wie Möhren rc.

Was Schumanns Herzensangelegenheiten betraf, so machte er mittlerweile seinen bedrängten und erregten Gefühlen durch zwei umfangreiche, in vieler Hinsicht sehr bedeutende Compositionen Luft. Die eine derselben war das schon erwähnte „Concert für Clavier allein,“ die andere die Phantasie in C-dur für Pianoforte op. 17. Nach dem Compositionsverzeichniß Schumann's entstand letzteres Werk zuerst und zwar speciell auf Anregung des, unterm 17. December 1835 von Bonn ergangenen Aufrufs für das in genannter Stadt zu errichtende, und im August 1845 errichtete Beethovendenkmal. Schumann beabsichtigte nämlich, indem er dieses Tonstück schuf, den Ertrag desselben dem Fond für das Denkmal des großen Meisters beizusteuern. Auf dem Titel sollte das Wort „Obolus“ stehen, und für die einzelnen Sätze waren die Ueberschriften „Ruinen“, „Triumphbogen“ und „Sternenkranz“ intentionirt, deren symbolische Ausdeutung einem Jeden überlassen bleiben möge. Später jedoch gab Schumann die Idee einer Veröffentlichung dieses Musikstückes

für den genannten Zweck gänzlich auf, und mit ihr die Bezeichnungen von denen eben die Rede gewesen ist. Statt dessen stellte er dem Werke als Motto die Strophe von Fr. Schlegel:

„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet."

voran, und dedicirte es beim Erscheinen Franz Liszt.

Kein passenderer Titel hätte für dieses Musikstück gefunden werden können, als die Bezeichnung „Phantasie". Alle drei Sätze haben, wenn man von der Folge derselben absieht, auf den ersten Blick zwar etwas der Sonatenform Nahekommendes, allein bei genauerer Betrachtung gewahrt man als charakteristisches Moment der Phantasie eben die freie Vermischung verschiedener Kunstformen. So trägt der erste Abschnitt des ersten Satzes, im wesentlichen aus dem, bis zum 19. Takte laufenden Motiv entwickelt, unverkennbar den Charakter der Sonatenform; dann folgt ein Mittelsatz in der Liedform, der nur einmal durch den vorübergehenden Eintritt des Hauptgedankens unterbrochen wird, und zum Schluß tritt wieder der erste Abschnitt mit einigen Modificationen auf.

Der zweite, dem Grundcharakter nach marschartige Satz, gehört großentheils der Rondoform an; er wird aber auch nach dem ersten Abschnitte durch einen zweitheiligen liedartigen Zwischensatz unterbrochen, der dann in seiner weiteren Ausführung mit einer, dem Hauptmotiv entnommenen punktirten Figur unterbaut und vermischt ist, und schließlich wieder zum ersten Thema zurückführt.

Das dritte und letzte Stück gehört durchaus der Liedform an; es sind zwei Hauptsätze in C und As, die schließlich eigenthümlich gemischt in eine Coda auslaufen.

Das ganze Werk ist seinem Inhalte nach ohne Bedenken dem Bedeutendsten beizuzählen, was Schumann in der ersten bis zum Jahre 1840 sich erstreckenden produktiven Periode überhaupt geschaffen hat. Die Motive sind eigenthümlich, ungemein intensiv, und dazu von hohem melodischen Reiz, freilich eher im Beethoven'schen, als Haydn'schen oder Mozart'schen Sinne. Es ist etwas Titanenhaftes, Weltenstürmendes in ihnen, das, auf den Fittigen einer helllodernden Phantasie dahinbrausend, fesselnde Gewalt ausüben müßte, wenn die Darstellung des Ganzen der großartigen und tiefgehenden

Anlage entsprechend, eine vollendetere, plastischere wäre. Die Hemmnisse, welche sich dem Strom des Mitempfindens bei diesem Werke stellenweise entgegensetzen, werden hauptsächlich durch jene eigenthümliche rhythmische Bildweise erzeugt, die später erst zum vollständigen Durchbruch kommt und hier, wie auch in den vorhergehenden Werken, das Maaß einer schönen Bewegung bisweilen aufhebt. Das letzte Stück allein möchte hiervon auszuschließen sein, wie es denn überhaupt den Anforderungen an eine maßvolle Darstellung am nächsten kommt, obwohl es den beiden ersten Sätzen an Großartigkeit und Schwungkraft der Grundgedanken nachsteht.

Die zweite Composition, in erster Ausgabe unter dem Titel „Concert sans Orchestre" (op. 14) herausgegeben, war ursprünglich als Sonate gedacht, und demgemäß auch so benannt. Der Musikhändler Tob. Haslinger indeß stellte die seltsame Forderung jener ganz unpassenden Bezeichnung eines „Concertes ohne Orchester," und Schumann fügte sich dieser Verlegerlaune, sah sich nun aber, um wenigstens die Form einigermaßen mit dem Titel in Uebereinstimmung zu bringen, genöthigt, das dazu gehörige Scherzo ganz wegzulassen[1]).

Bei der zweiten Auflage, die dieses Tonstück im Jahre 1853 unter dem Titel „Troisième grande Sonate" erlebte, wurde der ursprüngliche Bestand desselben wieder hergestellt. Die sonstigen Abänderungen, welche Schumann mit dem Werke für die neue Ausgabe (Schubert, Hamburg) vorgenommen hat, betreffen hauptsächlich das erste Stück. Außer mehrfachen harmonischen und rhythmischen Varianten ist die Wiederholung der Takte 22—25 S. 12 (eine Octave tiefer anzumerken, die in der ersten Auflage (S. 11) nur einmal vorkommen. Der dritte Satz (Andante) ist fast unberührt geblieben, und das Finale hat mit Ausnahme der vorgeschriebenen Taktart ($^6/_{16}$), statt deren der $^3/_4$ Takt gewählt wurde, einige Aenderungen namentlich gegen den Schluß hin, erfahren.

Auch dieses Werk erschien, gleich wie die symphonischen Etüden nach dem Tode Schumanns, und zwar im Mai 1862, in einer dritten Ausgabe.

Die ganze Composition ist in der, durch Beethoven überkommenen,

---

1) Von Interesse ist das Urtheil, welches Moscheles über dies ihm dedicirte Stück in dieser Gestalt damals brieflich gegen Schumann aussprach. S. neue Zeitschrift für Musik Bd. 6 S. 65.

erweiterten Sonatenform gehalten. Dem geistigen Ausdruck nach steht sie in naher verwandtschaftlicher Beziehung zu den Sonaten op. 11 und 22; nur ist Alles noch größer, breiter darin angelegt. Ein Allegro tief bewegten, leidenschaftlichen Charakters hebt an. Es sind mächtig contrastirende Seelenzustände, die sich darin abspiegeln, und bald in wild bewegten, bald in wehmuthsvollen Weisen sprechen. Das zweite Stück, welches sich durch seine Bewegung dem Menuettenstyl nähert, ist ruhiger, gemäßigter, als das erste, und bildet einen natürlichen Gegensatz zu demselben. Die hierauf erfolgenden Variationen über ein Andantino von Clara Wieck, von schwermüthigem, träumerischem Ausdruck, ergänzen die Grundstimmung des ersten Satzes, wogegen das Finale „Prestissime possibile“ wieder ganz und gar den, von Grund aus bewegten, himmelstürmenden Charakter des ersten Satzes aufnimmt und verfolgt, nur mit dem Unterschiede, daß kaum ein zweites, beruhigenderes Element darin Platz greift. Alles drängt in unaufhaltsamem Sturme, wie verzweiflungsvoll, dem Schlusse entgegen. Demgemäß bietet es keinen Ruhepunkt; der Genießende wird, ohne zur Besinnung kommen zu können, fortgerissen, und zuletzt drängt sich unwillkürlich die Empfindung auf, in einem Tonmeere, dessen Wellen über dem Haupt unaufhörlich zusammenschlagen, umhergeworfen zu werden.

Was die technische Gestaltung dieser Sonate betrifft, so bietet sie mannichfache Vergleichungspunkte mit der unmittelbar vorher besprochenen Phantasie in C. op. 17 dar, weshalb eine Wiederholung des dort Gesagten überflüssig erscheint.

Außer den beiden eben erwähnten Werken fällt in das Jahr 1836 noch die Conception einer, wie es scheint, niemals zur Ausführung gekommenen Sonate in F-moll (der Zahl nach die vierte), so wie die Fertigung mehrerer kleiner Clavierstücke, unter diesen die in op. 124 mit aufgenommenen Nummern 5 (Phantasietanz) und 7 (Ländler). —

Der Weg, welchen wir Schumann als schaffenden Musiker bisher zurücklegen sahen, war von verhältnißmäßig nur geringen äußeren Erfolgen begleitet. Dies ist leicht erklärlich. Mangelt den bisher betrachteten Compositionen auch keineswegs tiefer Ernst, echt künstlerisches Streben und reiche schöpferische Kraft, gepaart mit poetischer Intention, so fehlt ihnen doch fast durchaus Das, was Kunstwerken eine schnellere, allgemeinere Anerkennung und dauernden Werth zu verleihen pflegt: plastische Vollendung und sinnliche Genüge. Ohne

Frage ist dies auch der Grund, weshalb gerade diese Werke Schumann's bei weitem weniger in großen musikalischen Kreisen Eingang gefunden haben, als eine bedeutende Anzahl der fernerhin entstandenen Compositionen. Hielt es doch schon schwer genug, denselben überhaupt den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. „Die Verleger wollen nichts von mir wissen", schreibt er an Moscheles; und an Dorn[1]): „Uebrigens können Sie wohl glauben, daß, fürchteten die Verleger nicht den Redacteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Besten der Welt". Dazu kam, daß die öffentliche Kritik nicht denjenigen Antheil an Schumann's Compositionen nahm, den sie verdienten — die allgemeine Leipziger Musik-Zeitung ignorirte sie sogar sieben Jahre lang durchaus — und daß er selbst, wenige Ausnahmen abgerechnet, es grundsätzlich vermied, in der „Neuen Zeitschrift für Musik" über seine schöpferische Thätigkeit referiren zu lassen. „Die Caecilia ist das einzige Blatt, worin etwas über mich gesagt werden darf. Meine Zeitung ist für Andere da, und Fink hütet sich wohl, Dummes über mich zu sagen, wie er es würde, wenn er öffentlich darüber spräche", berichtet er an Keferstein[2]). Nur in zwei Fällen hatte Schumann um diese Zeit die Freude, von gewichtiger Seite her, eine theilnehmende öffentliche Beurtheilung seiner Leistungen zu erfahren; einmal von Moscheles und dann von Franz Liszt[3]). Er legte auf diese Beurtheilungen viel Gewicht, und hielt sie noch später „für das Beste, was über ihn geschrieben worden."

Wohl begreiflich ist's wenn Schumann unter dem Drucke solcher Verhältnisse gelegentlich seufzen mochte, und eine vertrauliche Aeußerung wie folgende[4]): „Oft wird mir's bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, selbstständig zu bleiben. — Aller innern und geheimeren Verhältnisse nicht gedacht, da schwindelt mir's oft", darf nicht befremden. Jeder Mensch trägt das Bedürfniß einer Anerkennung seiner Leistungen in sich. Und auch Schumann, obschon er, was bei einem Manne von seinen

1) S. Briefe von 1833—1854 Nr. 10 und 14.

2) S. Briefe von 1833—1854 Nr. 17.

3) Auf die Besprechung von Moscheles ist bereits hingewiesen. Die Liszt'sche, welche in der Gazette musicale erschien, ist im Anhange sub E. mitgetheilt.

4) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 16.

geistigen Qualitäten nicht befremden kann, eine nicht geringe Dosis von Selbstachtung und Selbstbewußtsein in sich fühlte, konnte sie nicht entbehren. „Ohne Aufmunterung keine Kunst. Auf den beliebten einsamen Inseln in einem stillen Ocean würden ein Mozart, ein Raphael Landbauern geblieben sein,“ schreibt er an Fischhof[1]) und an H. Dorn[2]): „Sehr würde ich mich freuen, wenn Sie mich in Ihre Gallerie mit anbringen wollten, denn die Welt weiß eigentlich so gut wie nichts von mir. Sie wissen ja auch warum? Manchmal bildet man sich wohl ein, man bedürfe dessen nicht: im Grund aber halte ich es lieber mit Jean Paul, wenn er sagt: „„Lust und Lob ist das Einzige, was der Mensch unaufhörlich einschlucken kann und muß.““ Wirklich freute sich Schumann auch aufrichtig über jede Anerkennung, die seinen künstlerischen Bestrebungen etwa zu Theil wurde. Er durfte sie aber, wie gesagt, damals weniger in der Oeffentlichkeit, als vielmehr im vertrauten Kreise auserwählter Kunstgenossen suchen. In diesem Sinne mußte ihm sicher der nähere persönliche Verkehr mit Männern, wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand David, Moscheles, Chopin, Sterndale-Bennet, Lipinski, Ludwig Berger, später Franz Liszt und Anderen[3]), die sich in Leipzig mittlerweile theils ansässig gemacht hatten, theils aber ab und zu gingen, wohlthätig sein. Inwiefern Mendelssohn, bei entschieden entgegengesetzter Kunstrichtung, damals an Schumann's Streben Theil genommen hat, möchte sich schwer bestimmen lassen. Die Hoffnung, daß die inzwischen veröffentlichten Briefe des erstgenannten Meisters Aufschlüsse über das Verhältniß zu Schumann und zu dessen schöpferischer Thätigkeit geben würden, hat sich leider nicht erfüllt. Es ist kaum anzunehmen, daß Mendelssohn, der immer bereit war, fremdes Verdienst anzuerkennen, in seinen brieflichen Mittheilungen durchaus über Schumann geschwiegen habe. Und gewiß wäre es in mehr als einer Beziehung werthvoll und interessant, die etwa vorhandenen Urtheile des Paulus-Componisten über den Schöpfer von „Paradies und Peri“ kennen zu lernen. Was Schumann betrifft, so fühlte er sich nicht allein bald nach Mendelssohn's Ankunft in Leipzig, welche im Spätsommer 1835 erfolgte, zu demselben hin-

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 6.
2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 31.
3) S. Briefe von 1833—1854 Nr. 15 und 37.

gezogen, sondern gab auch seiner Verehrung für ihn offenen Ausdruck, wie seine bewundernden Aeußerungen über den Meister erkennen lassen. So schreibt er an seine Schwägerin Therese: „Mendelssohn ist der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebürge. Ein wahrer Gott ist er," und „es vergeht wohl kein Tag, wo er nicht ein paar Gedanken wenigstens vorbringt, die man gleich in Gold eingraben könnte." [1]) Und an C. Koßmaly: „Mendelssohn kommt, wie ich gewiß glaube, nächsten Winter wieder nach Leipzig zurück. Lieber Freund, der ist doch der beste Musiker, den die Welt jetzt hat. Glauben Sie nicht? Ein außerordentlicher Mensch — oder wie Santini [2]) in Rom von ihm sagt: ein **monstrum sine vitio**. — "

Noch an einen Umstand ist hier zu erinnern, der außer den bereits angeführten Gründen vielleicht mit dazu beitrug, die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums von Schumann's schöpferischer Thätigkeit einigermaßen abzulenken: seine in der Zeitschrift geoffenbarte schriftstellerische Thätigkeit. Diese war in der That anziehend genug, um den Componisten für's Erste etwas in den Hintergrund zu drängen. Auch verhinderte sie nebst den Redactionslasten die Möglichkeit, daß Schumann sich ungestört und mit allem Nachdruck dem musikalischen Schaffen hingeben konnte. Denn Carl Banck, der früher eine wesentliche Stütze in literarischer Beziehung für Schumann gewesen, war durch seine, bereits im Sommer 1836 erfolgte Abreise von Leipzig, der weiteren Mitwirkung entzogen worden. Schumann's näheren Bekannten entging dieses Mißverhältniß keineswegs, und sein Freund Keferstein rieth ihm daher brieflich, die Zeitung ganz aufzugeben, und sich ausschließlich dem Kunstschaffen zuzuwenden. Hierauf antwortete Schumann unter dem 31. Januar 1837 [3]): „Die Zeitschrift aufgeben hieße den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künstler haben soll, soll es ihm leicht und frei von der Hand gehen. An große Compositionen kann ich jetzt freilich nicht denken; so seien es wenigstens kleinere." Später dachte Schumann allerdings anders, wie man bald sehen wird. Vor der Hand aber blieb's beim Alten, und während der nächsten Jahre entstanden

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 11, 15 und 41.

2) Abbáte Santini, ein längst verstorbener italienischer Tonsetzer und Musikgelehrter, der mit Mendelssohn befreundet war.

3) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 17.

fast nur Musikstücke kleinen Umfanges für das Pianoforte, wie das Compositionsverzeichniß Schumann's erweist. Von diesen fallen in das Jahr 1837 die Phantasiestücke op. 12, zwei Hefte und die Davidsbündlertänze op. 6, zwei Hefte.

Die Phantasiestücke[1]) gehören zu den bekannten, allgemein verbreiteten Werken Schumann's; er betrat mit ihnen ein Gebiet der Composition, welches er sich, gleich wie Mendelssohn in dem „Lied ohne Worte," selbst erschloß, und das nach ihm von so vielen Tonsetzern mit mehr oder weniger Glück angebaut worden ist. So haben denn diese Tongebilde nicht allein Wichtigkeit für die Entwickelung Schumann's, sondern auch für diejenige eines großen Theiles der gegenwärtigen Pianofortemusik. Daß Niemand nach Schumann das Phantasiestück in so eigenthümlicher, gerade den Ton des Phantastischen scharf treffenden Weise behandelt hat, liegt in der Natur der Sache, da die Copie niemals das Original erreichen kann.

Die Phantasiestücke, durchaus dem Bereiche der Liedform angehörend, bieten „Starkes und Zartes" in wohlthuendem Wechsel. Die einzelnen Nummern fesseln eben so sehr durch das specifisch Musikalische, als durch die ihnen innewohnenden prägnanten Stimmungen Diese letzteren suchte Schumann durch das Wort näher zu bezeichnen. So entstanden die Ueberschriften in ähnlicher Weise, wie man es bereits beim „Carneval" gesehen hat. Sie haben vielfache Anfechtungen erfahren; wenn man sich aber vergegenwärtigt, daß sie nach Vollendung der Stücke hinzugefügt wurden, und nur, um gewissermaßen einen poetischen Fingerzeig für die Auffassung zu geben, so können sie weder stören, noch als unberechtigt erscheinen. Etwas Anderes ist es, wenn der Componist nach einem vorgestellten Object arbeitet, und selbst diese gefährliche Art des Schaffens ist ausnahmsweise mit Glück von einigen Meistern der Vergangenheit unternommen worden — der Meister darf eben Alles wagen. Er weiß genau, was er thut, und wird sich nicht auf Probleme einlassen, die für seine Phantasie unergiebig, oder künstlerisch schlechthin verwerflich sind. Ueber die Zulässigkeit solcher Ueberschriften, wie die Phantasiestücke sie tragen, spricht sich Schumann selbst folgendermaßen aus:

---

1) Zu ihnen ist wohl auch das in op. 124 enthaltene „Leid ohne Ende" zu rechnen. Wenigstens wurde es in demselben Jahre componirt, wie die darübergesetzte Jahreszahl besagt.

„Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumental-Musik in Darstellung der Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier Viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Eindrücke und Einflüsse von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Composition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasieen der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen Anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allem Diesem erzählt?“ Ferner: „Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelwesen zu bezeichnen.“ Und endlich: „Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt.“

Die Musik also ist ihm das Wesentlichere, Wichtigere, der hinzugefügte concrete Begriff dagegen nur das, die Grundstimmung Andeutende, von der er während des Schaffens erfüllt gewesen. Demgemäß nun tragen die Phantasiestücke Ueberschriften von allgemeinem Charakter, als: „Aufschwung“, „der Abend“, „Grillen“ (wobei gewiß Niemand im Ernst an wirkliche denken wird), „in der Nacht“, „Traumeswirren“, und „Ende vom Lied“. Mit dem „Warum“ und der „Fabel“ wurde allerdings auch die Grenze des Zulässigen scharf berührt.

Daß in den Phantasiestücken sich Einzelheiten finden, die für den unbefangenen musikalischen Sinn befremdlich sind, wie z. B. der vierte Takt im Mittelsatze (B-dur) des „Aufschwunges", einige harmonische Folgen im Mittelsatz der „Traumeswirren" rc., darf im Rückblick auf das Vorhergehende nicht befremden. Sie sind als natürliche Folge zu spät begonnener Studien aufzufassen, und den wilden Trieben vergleichbar, die der Stamm eines, in vollem kräftigem Wachsthume begriffenen, veredelten Fruchtbaumes so lange jedes Frühjahr ansetzt, bis seine Rinde fest und hart geworden ist. Im Allgemeinen dagegen kann der ungemein große Fortschritt nicht verkannt werden, den die Phantasiestücke in Beherrschung des Formellen gegen die früheren Arbeiten bekunden. Sie bilden einen Lichtpunkt unter den, während des ersten Decenniums entstandenen Werken.

Nicht gleiche Bedeutung dürfte den „Davidsbündlertänzen" op. 6 zuzuerkennen sein. Sie verhalten sich zu den Phantasiestücken, wie geistreiche Skizzen zu ausgeführten Genrebildern. Der musikalische Kern in ihnen ist durchgehends nicht so bedeutend als dort; kaum wird hier und da eine Ausführung des Grundgedankens — von durchgebildeten Motiven ist wenig die Rede — bemerkbar. Wie in den Büchern der Davidsbündler jeder Ausspruch durch Florestan Eusebius oder Raro vertreten ist, so hat auch hier Schumann die Autorschaft der 18 verschiedenen Stücke[1]) entweder dem Florestan oder dem Eusebius oder auch beiden (man findet am Schlusse eines jeden Satzes die Buchstaben E. oder F. mitunter auch E. und F.) zuertheilt, — es ist ein förmliches Controliren und Rubriciren des Gefühlslebens. Im Grunde sind die Davidsbündlertänze ein schwächerer Nachhall der Fis-moll-Sonate (op. 11). Während in dieser wenigstens der Versuch gemacht wurde, die Stimmungswelt, von der Schumann erfüllt war, in eine größere Kunstform zu bannen, ist hier eine Reihe von Stimmungen einzeln hingestellt. Einen seltsamen ächt Davidsbündlerartigen Eindruck machen die Ueberschriften: „Etwas hahnbüchen"[2]), „Sehr rasch und in sich hinein", „Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen", „Ganz zum Ueberfluß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen." Schumann scheint gegen diese genia-

1) Der Titel der neuen Ausgabe nennt ihrer irrthümlich sechzehn.

2) „Hahnbüchen" heißt so viel als: vierschrötig, derb.

lischen Spielereien später eine Abneigung empfunden zu haben, denn in der neuen, noch zu seinen Lebzeiten veranstalteten Ausgabe (1850 und 1851) sind sie unterdrückt. Ja, sogar das dem Titel der ersten Ausgabe hinzugefügte Motto:

„In all' und jeder Zeit
Verknüpft sich Lust und Leid:
Bleibt fromm in Lust und seid
Dem Leid mit Muth bereit",

welches auf die erregten Seelenzustände hindeutet, unter denen die Davidsbündlertänze entstanden, ist weggeblieben. Die neue Ausgabe unterscheidet sich sonst von der alten nur durch die, nicht wesentliche Aenderung einzelner Noten. Eine dritte Ausgabe der „Davidsbündlertänze" erschien mit Berücksichtigung aller Varianten der ersten beiden Auflagen im Juli 1862.

Inzwischen war Schumann der Verwirklichung seiner Herzensangelegenheiten um ein gutes Stück näher gerückt. Er hatte die beseeligende Gewißheit erhalten, daß seine tiefinnige Neigung zu Clara Wieck vollkommen erwiedert wurde, und so konnte er denn seiner Schwägerin in einem kleinen Billet vom 31. August 1837 melden: „Ich bin ruhig, fleißig, glücklich." Es fehlte dem nunmehr geschlossenen Seelenbündniß zur Besiegelung weiter nichts, als die Zustimmung von Clara's Vater. Dieser aber hegte in Betreff seiner Tochter andere Wünsche als eine derartige eheliche Verbindung. Sein oft von ihm gebrauchter Wahlspruch war: „Interim aliquid fit". Er glaubte eben: „Zeit gewonnen, Alles gewonnen", und so beobachtete er vor der Hand ein diplomatisch freundliches Verhalten in dieser Angelegenheit, ohne weder hemmend einzugreifen, noch ein thatsächliches Einverständniß zu bekunden.

Schumann indessen, dem begreiflicherweise daran liegen mußte, nach allen Seiten vollständige Klarheit in die Situation zu bringen, gelangte nach Ablauf einer gewissen Frist endlich zu dem Entschluß, gegen Mitte September 1837 förmlich um die Hand seiner Verlobten bei deren Vater anzuhalten. Seine Bewerbung sprach er brieflich aus. Vorsichtig aber wie er war, theilte er dieselbe zuvor im Entwurf einem vertrauten Freunde, dem Bergschreiber E. A. Becker[1]) in der

---

1) Er starb am 31. Juli 1874 zu Dresden im nahezu vollendeten 76. Lebensjahre.

sächsischen Bergstadt Freiberg mit, der ein Musikenthusiast und warmer Verehrer seiner Tonmuse war. Zugleich schrieb er ihm:

Leipzig am 26. August 1837.

Hier, mein theurer Freund und Schutzgeist — greift Ihnen das nicht an's Herz, so weiß ich nichts weiter zu thun. — Wie mir's zu Muthe ist, können Sie sich denken; doch bin ich ruhig und glücklich im festen Glauben an Clara's Unerschütterlichkeit. Was das für eine Seeligkeit ist, an Jemanden zu glauben, auf ihn zu bauen! Der Alte ist liebenswürdig gegen mich und macht mir eher Muth. — Sonst bleibt Alles, wie wir es besprochen haben. Cl. wünschte mich zu sehen; es ist aber besser, daß es jetzt nicht geschieht. Daß Sie der Erste sind, dem ich schreibe am 14. September[1]), ach — das glauben Sie mir wohl. — Schicken Sie mir den Brief und Ihr Urtheil darüber; vielleicht habe ich etwas vergessen?

Ich küsse die Hand die aus Wolken gekommen ist — Ihre, und und bin mit ewiger Liebe

Ihr

R. Schumann.

Der Empfänger vorstehender Zeilen hielt mit seinem freundschaftlichen Rath nicht zurück, was folgende Antwort Schumann's an Becker hervorrief:

Leipzig, am 8. September 1837.

Besten Dank für Alles, mein Theurer. Es soll Alles genau befolgt werden. Doch hatte mich Ihr Brief so entmuthigt, daß ich's Clara'n sagen ließ, ich würde jetzt gar nicht schreiben. Darauf ließ Sie mich dringend bitten, aber gerade zum Geburtstag; es könne nicht günstiger Alles zusammentreffen ꝛc. Nun so geschieht's mit Gott! — Ich wandle wie unter lauter Seeligen und ich möchte Sie wohl bei mir haben, daß Sie mich sähen. Der Alte behandelt mich mit der größten Zartheit und Herzlichkeit. Vergelten will ich es ihm auch und er soll ein glückliches Leben im Alter haben. Für heute Gruß und Kuß von

Ihrem

Der Geburtstag ist den 13.[2]) Schumann.

---

1) Der Tag, an welchem Sch. hoffte eine Antwort von Wieck erhalten zu haben.

2) Es war hiermit der Geliebten Geburtstag gemeint, welcher auf den 13. September fällt.

Aus diesen beiden Briefen an den berathenden Freund ist leicht zu ersehen, in welcher erwartungsvoll erregten Stimmung Schumann sich befand. Sein Herz schwankte zwischen Hoffnung und Besorgniß in Betreff der von Fr. Wieck zu gewärtigenden Antwort. Der sehnlichst erwartete Bescheid desselben fiel unbefriedigend aus. Schumann schreibt darüber an Becker:

Leipzig, den 14. Septbr. 37.

Lieber Freund,

W's Antwort war so verwirrt, so zweifelhaft ablehnend und zugebend, daß ich nun gar nicht weiß, was ich anfangen soll. Gar nicht. Wären Sie nur ein paar Minuten hier gewesen, oder jetzt hier, damit er mit Jemanden sprechen konnte, der ihn über gewisse Punkte, wie es mir scheint der Eitelkeit, hinwegbrächte; — — — Wesentliches konnte er ja nicht einwenden. Wie gesagt war aber überhaupt nicht klug zu werden. C. sprach ich noch nicht; ihre Stärke ist meine einzige Hoffnung. Wollen Sie einige Zeilen an W. schreiben, ihm seine große Verantwortlichkeit vorstellen? Doch möchte ich das vorher lesen — oder auch wie sie sonst wollen. Sagen Sie ihm, daß ich Ihnen den Brief an ihn mitgetheilt habe 2c. 2c. Ich bin schwer niedergedrückt und vermag nichts zu denken.

R. S.

Fr. Wieck hatte seinen Zweck erreicht, die Angelegenheit welche Schumann's ganzes Innere beherrschte, in der Schwebe zu lassen. Wie empfindlich dies auch im Moment für unsern Meister sein mochte, nach einiger Zeit dachte er einigermaßen beruhigt über die Sache, denn unterm 15. December desselben Jahres schrieb er an seine Schwägerin Therese nach Zwickau[1]): „Der Alte will Clara noch nicht aus den Händen geben, an der er zu sehr hängt. Und dann hat er wohl auch einiges Recht, wenn er meint, wir müßten erst noch mehr verdienen, um anständig zu leben. Mit des Himmels Segen soll und wird sich noch Alles einem schönen Ende nahen."

Nichts desto weniger beschäftigte ihn unausgesetzt der Gedanke, möglichst bald mit dem Gegenstand seiner Neigung für immer verbunden zu sein. Im Hinblick hierauf faßte er im Einverständniß mit seiner Verlobten die schon früher ins Auge gefaßte Idee, nach Wien zu gehen, denn am 25. März 1838 schreibt er seiner Schwä-

1) S. den Brief des Anhanges Nr. 21.

gerin[1]): „Hättest Du doch meinen letzten Brief an Clara gelesen, — da steht es drin, was mir den Abschied von hier schwer machen wird. Nun, der Himmel hat es gefügt und wird es fernerhin fügen. Ich denke doch, Du begleitest uns zur Hochzeit nach Wien und da wollen wir ein paar Wochen leben, an denen wir ein Jahr und darüber zu genießen haben in schönen Erinnerungen."

Bestimmend für Schumann's Entschluß, Leipzig mit Wien zu vertauschen, war der Wunsch, einerseits durch seine Entfernung von ersterem Orte, wie er sich selbst in einem seiner Briefe ausdrückt, „Wieck zu beruhigen", und andererseits „in Wien für sich und Clara eine neue Existenz zu begründen." Freilich wurde die Ausführung dieses Planes wesentlich erschwert, und schließlich, wie sich zeigen wird, durch die gleichzeitig beabsichtigte Dislocation der Zeitschrift unmöglich gemacht. Sehr allmählig und vorsichtig bereitet er, seinem verschlossenem Charakter gemäß, Fischhof, den er als Vertrauten in dieser Angelegenheit erkoren, auf seine Absicht vor. „Ihre Mittheilungen über das Wiener Kliquen-Wesen danke ich Ihnen; diese Kleinlichkeiten in so großer Stadt waren mir neu. Das Gute hält doch aus; mich kann kaum etwas irre oder außer Fassung bringen Doch möcht' ich diese Stadt einmal sehen. Vielleicht diesen Sommer. Bleiben Sie in Wien?" schreibt er ihm am 3. April 1838[2]). Als Fischhof ihn darauf zu sich in's Haus einladet, antwortet Schumann[3]): „Habe ich wegen Wien so ernsthaft mich eingeladen bei Ihnen? So rasch geht es freilich nicht und kostet mich viel Vor- und Nacharbeit. Doch schicken es die Götter vielleicht. Mich verlangt es einmal hinaus. Seit acht Jahren sitze ich fest." Und ferner in einem Briefe vom 8. Mai[4]): „Ueber Vieles Andere, was Sie vielleicht interessiren wird, und sehr Wichtiges in der nächsten Zeit."

Endlich geht er nach längerem Zwischenraume offen mit der Sprache heraus und schreibt:

Leipzig, den 5. August 1838.

Mein theurer Freund,

Eben empfing ich Ihren freundlichen Brief, als ich mich zum

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 23.
2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 24.
3) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 25.
4) S. Briefe vom Jahre 1833—1854. Nr. 26.

Schreiben an Sie niedersetzen wollte, und zwar in einer für mich sehr wichtigen Angelegenheit, in der ich den Rath eines Freundes bedarf, als den ich Sie jetzt kennen gelernt. Erschrecken Sie also nicht, wenn schon in acht Wochen Jemand an Ihre Thüre klopft, mein Doppelgänger, ich selbst nämlich, noch mehr: wenn er Ihnen sagt, daß er die nächsten Jahre wahrscheinlich für immer in Wien zubringt. Alles dieses theile ich Ihnen aber im **innigsten Vertrauen** mit und mit der Bitte, gegen Jedermann (**namentlich gegen wen aus Leipzig**) davon noch still zu schweigen. Die Gründe, die mich nach Wien bringen, sind die Gründe freundlicher Art; eigene Verhältnisse sind es, die mir gebieten, meinen Aufenthalt in einer größeren Stadt als Leipzig aufzuschlagen. Mündlich hierüber mehr, was ich dem Papier nicht anvertrauen mag. Es ist entschieden, daß ich spätestens Mitte October in Wien sein muß. Und die Zeitung? werden Sie sagen, die laß ich natürlich nicht; während der drei Monate October bis December wird sie von Oswald Lorenz[1]) besorgt; und vom Januar an soll sie in Wien gedruckt werden. Und da brauch' ich denn Ihre gütige Hand. Natürlich bedarf die Zeitung der Concession, die wohl das dortige Censuramt unter Graf Sedlnytzky zu ertheilen hat. Daß man keine großen Schwierigkeiten machen wird, da es ja ein reines Kunstblatt, das seit seinem Erscheinen in den Oesterreichischen Staaten vertrieben worden ist, bin ich beinahe überzeugt. Doch kenn' ich die Vorsicht der dortigen Behörden und den langsamen Gang in ähnlichen Verhandlungen vom Hörensagen, so daß ich schon jetzt wirken, d. h. so bald als möglich mein Gesuch um ein Privilegium für das Erscheinen der Zeitschrift in Wien einreichen möchte, damit die erste Nummer des künftigen Bandes schon Mitte December von Wien aus verschickt werden kann. Völlig unbekannt mit den dortigen Gesetzen und Formen, in denen so ein Gesuch gestellt sein muß, bitte ich Sie nun dem armen Künstler, der sonst nie etwas mit Polizei und Censur zu schaffen gehabt, gütigst beistehen zu wollen. Ich werde nie vergessen, was Sie in dieser Sache für mich thun.

So bäte ich Sie denn, daß Sie sich bei einem Rechtsgelehrten dort erkundigten, unter welcher Adresse, in welcher Form ein solches Gesuch abgeschickt und abgefaßt werden muß. Vielleicht könnten Sie von selbem gleich eines nach dem Schema abfassen lassen, das ich auf der andern Seite geschrieben, und mir dann zuschicken, wo ich es dann in's

1) Einer der zu Leipzig damals lebenden Mitarbeiter an der Zeitschrift.

Reine schreiben ließe und vielleicht durch unsern Gesandten, den Fürsten Schönburg, an den ich empfohlen bin, an den Grafen Sedlnitzky befördern würde.

Sodann, wissen Sie, ob die dortige Behörde Ausweise über mein früheres Leben, über Vermögensumstände (es ist Alles in bester Ordnung) ꝛc. ꝛc. verlangt, und soll ich diese gleich im Gesuch mit vorbringen?

Endlich: wen schlagen Sie Friesen [1]) als Commissionär vor. Wir haben uns bereits an Haslinger und Diabelli gewandt, aber nicht die Antwort erhalten, wie wir sie gewünscht hätten. Und überhaupt wäre mir ein Buchhändler lieber, da ich dann nichts von etwaigen Eingriffen der Verleger zu befürchten habe. Friese bleibt nämlich nach wie vor Verleger (ich bin Eigenthümer); der Umzug ist ihm sogar lieb, da er dabei nur gewinnen kann. Auf die Zeitschrift käme somit die Firma einer Wiener Handlung und die von Friese.

Sollte ich Ihnen übrigens sagen, wie Manches Schöne ich mir von der Zukunft erwarte, wie die Zeitschrift dadurch großartiger, einflußreicher werden, eine Vermittelung zwischen Nord und Süden herstellen soll, so müßte ich neue Bogen anfangen, nämlich herunterschreiben. Sie sind der Einzige, den ich in Wien habe, den ich als so verständig wie tüchtig und bescheiden kennen gelernt. Werden Sie sich auch in mir täuschen? Werden Sie mir freundlich gesinnt bleiben? Hoffen Sie nicht manches Schöne von der Zukunft, die uns gewiß nicht trügen wird?

So schließ' ich denn mehr als je erregt und mit dankbarstem Herzen. Nehmen Sie sich meiner an; mein Lebensglück hängt mit daran; ich bin nicht mehr allein. Dieß Alles für Sie allein.

Heute haben wir den 5.; am 11. ist der Brief in Ihren Händen; bis zum 19. wären Sie vielleicht im Reinen und den 24. könnte ich Antwort haben. Mit Verlangen seh' ich ihr entgegen.

Ihr

Schumann.

Gesuch, woraus nun der gehörige juristische Brei zu machen:

Der Unterzeichnete, Sachse von Geburt, in Leipzig wohnhaft, Tonkünstler, Redacteur und Eigenthümer der neuen Zeitschrift für Musik, wünscht seiner Liebe zur Kunst, wie seiner geschäftlichen Verbindungen halber seinen bisherigen Wohnort Leipzig mit Wien zu vertauschen.

---

1) Der damalige Verleger der Zeitschrift in Leipzig.

Die Zeitschrift, die nie andere als musikalische Interessen berührt hat, ist seit ihrem Entstehen (1834) in der Monarchie von höchster Behörde erlaubt und vielfach gelesen. Er sucht um die Erlaubniß nach, daß sie vom 1. Januar 1839 (oder vom 10. Band an), in Wien erscheinen dürfe. Ueber seine sonstigen Verhältnisse wird er alle erforderlichen Ausweise beibringen. Geschäfte halten ihn ab, eher als bis Mitte October selbst nach Wien kommen zu können, daher er schon jetzt sein Gesuch schriftlich einreicht, und um Berücksichtigung bittet.

(Dies Alles mit der gehörigen Gehorsamkeit.)

Componiren kann ich besser, he? Nun nochmals Dank für Ihren lieben Brief. Vom Tagebuch hätte ich gern die Fortsetzung. Ihre Briefe habe ich sämmtlich richtig empfangen. Die Berichte über Liszt waren mir zu alt geworden, und im Anfang, da ich sie empfing, war nicht gleich Platz zum Einrücken. Was ist denn das police musicale? Wegen der Lieder müssen Sie einige Nachsicht mit uns haben; es liegen immer wenigstens gegen neunzig Hefte zum Recensiren da, so viel Lorenz auch abmacht. Bald sehen wir uns. Ich rauche viel Cigarren und sehe ziemlich roth. Wie viel kostet ein anständig Logis für ein Jahr? Womöglich eine Treppe? 100 bis 120 Thaler? Bitte, stehen Sie dem Fremdling bei! Adieu."

Gleich nach Empfang der Antwort auf diesen Brief, folgte ein zweiter, die Uebersiedelung nach Wien betreffend:

Leipzig, den 25. August 1838.

Meinen innigen Dank für Ihren schönen Brief, der mir so viel Licht giebt; zwar giebt es noch Berge bis zu Ihnen und nach Wien; indeß muß ich darüber; „heitern Sinn und reine Zwecke — nun man kömmt wohl eine Strecke" sagt Göthe. Bleiben Sie mir nur treu und gewogen.

Meine Abreise von hier hängt nur allein von den Empfehlungsbriefen des Fürsten Schönburg an Metternich und Sedlnytzky ab, ohne welche es thöricht wäre die Reise zu unternehmen. Erhalte ich sie, so geht es den 22. September von hier fort. Nun hab ich aber Angst, daß am Ende trotz der Empfehlungen die Zeitschrift nicht vom 1. Januar an in Wien erscheinen könnte. Es wäre mir das höchst traurig, einmal der verlorenen Zeit halber, mit der ich geizen muß, dann der Rückreise halber, und daß ich dann noch einige Monate in Leipzig bleiben müßte, da die Zeitschrift bis zum Juni 1839 ohnmöglich

ohne mein Hiersein gedeihen könnte. Sie geben mir einige Hoffnung, daß ich bis Januar im Reinen sein könnte; hegen Sie aber jetzt, wo Sie vielleicht die Sache wiederholt überlegt haben, starken Zweifel, daß ich es bis Schluß dieses Jahres durchsetzen könnte, so schreiben Sie mir aufrichtig, da ich dann erst im März von hier fort will. Erwägen Sie auch, daß die Zeitschrift schon Anfang December in Wien gedruckt, Mitte des Monats December verschickt werden müßte! Es bleiben mir also zu den Verhandlungen der October und November übrig. Wird es also möglich sein, in acht Wochen mit der Censur im Klaren zu sein?

Ihre freundlichen Rathschläge wegen der Empfehlungen von hiesigen Behörden habe ich im Augenblick befolgt. Ich erhalte außer einem gewöhnlichen polizeilichen Zeugniß eine besondere Empfehlung des Magistrates. Dem österreichischen Consul hier, an den doch am ersten von Wien aus berichtet wird, lasse ich mich in diesen Tagen durch Mendelssohn vorstellen, der ihn genauer kennt (er ist Musikfreund — der Consul). Statt der Creditbriefe bring ich lieber gleich baares Geld mit. Ein Vorweis von 1000 Thalern genügt wohl? Wann nicht, so bring ich hypothekarische Zeugnisse des Magistrates über verliehene Summen. Schreiben Sie mir ja darüber!

Ihre Einladung, bei Ihnen zu wohnen, nehme ich mit herzlichem Dank an, sobald ich allein komme. Es ist nämlich möglich, daß mein Verleger Friese (ein sehr lieber bescheidener Mann), mit mir reist, um das Geschäftliche schnell in Ordnung zu bringen; da könnte ich mich doch nicht gut von ihm trennen, eben so wenig Ihnen aber zumuthen, uns beide zu beherbergen.

Meinen Sie aber, daß Friesen's Mitkommen überhaupt noch von wenigem Nutzen für die Zeitschrift sein dürfte, (im Falle nämlich die Zeitschrift nicht mit Januar 39 anfangen könnte), so schreiben Sie mir darüber Ihre Herzensmeinung. Mir wäre es natürlich sehr lieb, machte Friese Alles selbst mit einem Commissionair dort ab, da ich mich hierauf nicht verstehe. Ich dachte neulich an ***, der vielleicht später ganz Verleger werden könnte. Hat er Mittel? Kennen Sie ihn? Oder Artaria?

Lewy kommt in diesen Tagen hier an. Er soll ein gescheidter Mann sein. Schreiben Sie mir über ihn! Er hat davon gesprochen, selbst eine musikalische Zeitung in Wien zu gründen, auch geäußert, mich zu diesem Zweck nach Wien einzuladen. Compagnieschaft macht meist banquerott. Indeß werde ich immer mit Dank seinen Rath anhören. Mit meiner

Redaction in Wien sollen Sie zufrieden sein. Die Localsachen werde ich aber mehr en gros (in Briefen rc.) behandeln. Doch über Alles dieses mündlich.

Jetzt, mein lieber Freund, schreiben Sie mir nur noch einmal womöglich bis achten September, worauf Sie dann meinen festen Entschluß, die Angabe meiner Abreise, über Alles wie weit ich vorgerückt bin bis dahin, auf das Genaueste erfahren werden. Was Sie mir jetzt thun, thun Sie mir nicht für den Augenblick, sondern für das Glück meines ganzen Lebens. Sie schreiben von mystischen Andeutungen; auch darüber wird Auge gegen Auge am deutlichsten sprechen. Sie sind herzlich gegrüßt!

Wann reist Thalberg von Wien ab? Mit Ihrem Rath des Incognito stimme ich ganz überein. Wenn es irgend möglich ist.

Becker schreibt mir mit einem Gruß für Sie, daß er eine Abschrift des Bach'schen Stückes so eben an Hrn. Fuchs absende, der sie Ihnen dann zu Ihrer Benutzung überlassen werde. Das Orgelarchiv ist längst besorgt durch . . . . . (unleserlich) u. M. Die fehlenden Nummern der Zeitschrift bring' ich selbst mit. Den beiliegenden Brief an Vesque[1]) besorgen Sie mir wohl rasch. Bennett kommt wahrscheinlich im December nach; er zieht in die Stube, die ich zu Michaelis verlasse. An dem werden Sie Ihre Lust haben!

Noch Eines! Wie hoch wohnen Sie? Ich bekomme an hohen Stellen Schwindel und Ueblichkeiten, und kann mich in hohen Stocks nicht lange aufhalten.[2])

Vesque weiß von meinem Plan. Könnte er nicht vielleicht wie gelegentlich dem Grafen Sedlnytzky von mir und meinem Vorhaben sprechen? Sprechen Sie ein Wort mit ihm darüber; bitten Sie ihn.

Daß Sie mir, mein Theurer, Alles recht geheim halten, die mystischen Andeutungen namentlich, und auch All das Andre, darauf glaub ich mich nach Ihrem ganzen schönen Thun für mich wohl verlassen zu können.

In Dank und Liebe

Ihr

S.

---

1) Vesque von Püttlingen, ein hochgestellter Beamter in Wien, bekannt als Gesangscomponist J. Hoven.

2) Vergl. S. 87.

Furcht.

Sedlnyzky wird doch im October auch in Wien sein?

Nachschrift. Zum Briefe an Vesque finde ich heute keine Zeit, daher ich diesen allein abgehen lasse.

Glauben Sie wirklich, daß sich Haslinger den Verlag der Zeitschrift entgehen lassen wird?

Ehe Schumann, wie man aus den vorstehend mitgetheilten Briefen ersieht, die lange vorbereitete Reise nach Wien antreten konnte, gab sein Freund Becker ihm die Absicht zu erkennen, nach Leipzig kommen zu wollen, um zwischen unserm Meister und Wieck, deren ganz entgegengesetzte Wünsche in der schwebenden Familienfrage allmählig zu einer bedenklichen Verstimmung führen mußte, womöglich eine Verständigung anzubahnen. Im Hinblick hierauf schreibt Schumann an Becker:

Leipzig, den 6. August 1838.

Mein theurer Freund,

Ich freue mich und freue mich nicht, daß Sie kommen. Die Gründe können Sie errathen. Zwischen W. und mir ist es so zu sagen aus, — — — — — — dazu hat er den Kopf dermaßen verloren, ist so unangenehm gegen Alle, wie ich von Allen höre, daß Sie einen schlimmen Stand haben werden, da er ohnehin mißtrauisch gegen Sie ist — Sie Guter Lieber, der mich wieder dieser Herrlichen verbunden hat. Und doch möchte ich Sie so gern sprechen, vielleicht zum letzten mal. Wo sollte ich anfangen Ihnen zu erzählen, was ich Alles vorhabe, und was ich dem Papier nicht anvertrauen mag. Nun überlegen Sie sich es, ob Ihr Kommen gut ist, da Sie sich unsern zerrissenen Kreisen nun einmal nicht entziehen können. Vielleicht daß Sie zum zweitenmal die versöhnende Hand wären. Doch glaub' ich es nicht. — — — — — Würden Sie bei W. wohnen wollen? Gern böte ich Ihnen meine Wohnung an; doch kennen Sie ihre Beschränktheit. Wie es komme, mich finden Sie jedenfalls, der Sie von Herzen liebt und Ihnen eine Menge Musik vorspielen will, und Alles will, was Sie sonst wünschen; das wissen Sie. Schreiben Sie mir von Dresden aus! Clara ist noch immer dort. Tausend Grüße

Ihr S.

Diesen Brief verwahren Sie wohl!

Man sieht, Schumann hatte aus naheliegenden Gründen kein rechtes Vertrauen für das Gelingen der Vermittelungsgedanken seines Freundes, und der Erfolg lehrte nur zu bald, daß sein Gefühl ein richtiges gewesen war. Die Situation blieb unverändert, und bedrängten Herzens trat Schumann Ende September desselben Jahres die Reise, unterwegs in Prag ein paar Tage verweilend, nach Wien an. Er that es in dem guten Glauben, dort nicht nur seine persönlichen Wünsche verwirklichen, sondern zugleich auch den öffentlichen Musikverhältnissen nützlich sein zu können. In dieser Ueberzeugung schrieb er kurz vorher noch (am 8. August) an Zuccalmaglio: „Manches Gute hoffe ich von dieser Uebersiedelung; neue Lebenskreise, neue Thätigkeit, andere Gedanken; Vieles glaube ich da wirken zu können, wo sie, mit Jetter'n zu sprechen, in der Confusion schwimmen wie die Fliegen in der Buttermilch." Ueber sein dortiges mehrmonatliches Leben, so wie über das, was er in Bezug auf seine Pläne und Wünsche zu hoffen hatte, geben die beiden folgenden, an seine Verwandten in Zwickau gerichteten Briefe werthvolle Aufschlüsse[1]):

Wien, den 10. October 1838.

Meine Lieben,

Euch von Allem zu unterrichten, was sich seit unserer Trennung um mich und in mir begeben, habe ich im Augenblick noch nicht Ruhe genug. Gleich zwei Tage nach meiner Ankunft hier wurde ich durch so trübe Nachrichten aus L. erschreckt, daß sich mein Sinnen nur allein dahin richtete.[2]) —

So bin ich denn in meiner Unternehmung noch nicht weit vorgeschritten. Die Stadt ist so groß, daß man zu Allem die Hälfte Zeit mehr braucht. Aufgenommen hat man mich überall mit Freundlichkeit, auch der Polizeiminister, bei dem ich vorgestern Audienz hatte. Er sagte mir, daß meinem Hiersein gar nichts im Wege stünde, und gelegt werden könne, — sobald sich ein Oesterreichischer Verleger an die Spitze mitstelle.

---

1) Ueber den Wiener Aufenthalt s. auch „N. Zeitschrift f. Musik" Bd. 12, S. 84.

2) Diese Nachrichten betrafen Schumann's Herzensangelegenheiten.

Könnte ich diesen nicht finden, so würde es für mich als Ausländer Schwierigkeiten geben rc. Vor Allem möcht' ich den ersten Weg einschlagen und ihn dann wieder besuchen. So will ich denn mich an Haslinger wenden — heute oder Morgen zu ihm gehen. Welche kleinliche Parteien, Coterien rc. es hier giebt, glaubt Ihr kaum[1]), und festen Fuß zu fassen, gehört viel Schlangennatur dazu, von der, glaub' ich, wenig in mir ist.

Nun getrost! — Unsere große Hoffnung ist auf Fr. von Cibbini gestützt; sie kann Alles! Clara hat einen herrlichen Brief an sie geschrieben und ihr alles vertraut. Sie kommt aber erst bis zum 24. zurück.

Die wichtigsten Besuche hab' ich ziemlich alle abgethan. Thalberg ist auf dem Lande; Seyfried war sehr herzlich und erfreut. Am Besten werde ich mich bei Herrn v. Vesque und bei der Cavalcabo[2]), die Ihr Beide aus der Zeitung kennt, einwöhnen. Bei Vesque war ich vorgestern zum Diner; von solch feiner Küche hatte ich noch keinen Begriff. Bei der Cavalcabo traf ich den Erzbischoff Pyrker, den berühmten Dichter; er hat einen klaren ausdrucksvollen Koof und flößt Ehrerbietung ein. Meine häufigsten Begleiter sind Fischhof und der junge Mozart. Wie viel hätte ich Euch noch zu schreiben über andere Bekanntschaften, und was ich Alles sonst gesehen und erfahren. Euch aber im Vertrauen es zu sagen: lange und allein möchte ich hier nicht leben; ernstere Menschen und Sachen werden hier wenig gesucht und wenig verstanden. Einen Ersatz giebt die schöne Umgebung. Gestern war ich auf dem Kirchhof, wo Beethoven und Schubert liegen. Denkt Euch, was ich auf Beethoven's Leichenstein fand: eine Feder, noch dazu eine aus Stahl. Das war mir ein gutes Zeichen; ich werde sie heilig aufbewahren.

Kurrers haben mich sehr lieb aufgenommen, wie alle Prager. Da wirst Du staunen, Therese, wenn Du das alte Prag siehst; es ist weit merkwürdiger als Wien in seiner äußeren Gestalt, Wien dagegen um

---

1) Auch an Zuccalmaglio berichtet Schumann Aehnliches. Er schrieb diesem am 19. Octbr. 1838 aus Wien: „Sie glauben kaum, welche Schwierigkeiten die Censur macht, und die Verleger auch, die für ihren Strauß, Proch rc. fürchten.“

2) Julie v. Webenau, geb. Baroni Cavalcabo, eine Dame, die in Wien lebte, und durch verschiedene Pianoforte- und Gesangscompositionen sich bekannt machte. Sie war eine Schülerin von Mozart's Sohn.

das Zehnfache lebhafter. Mit knapper Mühe hab' ich eine Stube in der Stadt gefunden, merkt es Euch, Schön Laternengasse Nr. 679 im ersten Stock, was nicht mehr kostet für 1 Monat als 22 Gulden C.-M. Für Fremde, die die Wege und Stege noch nicht verstehen, ist es fürchterlich theuer, wenigstens dreimal theurer als in Leipzig; bei mehr Kenntniß läßt sich aber ziemlich gut mit demselben Geld, als man in Leipzig braucht, auskommen. Der Tisch ist freilich ausgezeichnet. Cigarren hat mir Haslinger geschickt, die allerfeinsten, was mich sehr erquickt.

Nun lechze ich nach Nachrichten von Euch und von Clara. Einen Vertrauten hab' ich in so kurzer Zeit natürlich noch nicht finden können, und so zehre ich Alles in mich hinein. Ich könnte krank werden, wenn mir nicht so viel durch den Kopf ginge. Einen großen Genuß macht mir die ganz treffliche Oper, namentlich die Chöre und das Orchester. Davon haben wir in Leipzig keinen Begriff. Auch das Ballet würde Dich unterhalten. Im deutschen Schauspiel, bekanntlich das erste in Deutschland, war ich noch nicht, auch noch nicht in den kleinen Possentheatern. Ihr wißt wohl nicht, daß ich auch Serre's in Maxen[1]) besucht. Wie es da zugeht, ist auch nicht zu beschreiben; es fließt da Alles von Freude und Reichthum über; dann kann Jeder thun, was ihm eben gefällt; ich mochte gar nicht wieder fort. Etwas Gefahr ist bei so schönem sinnlichen Leben freilich immer. Eine Frau von Berge, die Clara ihre Mama nennt, eine prächtige, lustige gesunde Frau in den 30gern gefiel mir ganz besonders; auch die Majorin[2]) selbst, die voll Leben übersprudelt.

Clara ist hier wahrhaft vergöttert worden; wo ich hinhöre, sagt man mir's und spricht in den liebendsten Ausdrücken von ihr. Ein aufmunternderes Auditorium kann man aber schwerlich in der Welt finden; es muntert viel zu viel auf; im Theater hört man mehr Händeklatschen als Musik. Das ist sehr lustig, ich ärgere mich zuweilen darüber.

Nun in den nächsten Wochen wird es sich mit unsern Angelegenheiten entscheiden. Kann ich nicht hier bleiben, so ist mein fester

---

1) Ein Rittergut bei Dresden, auf dem Schumann später, als er in Dresden wohnte, zeitweilig zum Besuche war.

2) Majorin Serre; Besitzerin von Maxen.

Entschluß, ich gehe nach Paris oder London.[1]) Nach Leipzig komme ich nicht zurück. Doch will es Alles bedacht sein. Fürchte nicht, daß ich übereilt handele. Sobald ich Euch etwas Gewisses melden kann, schreibe ich es. Antwortet nur gleich.

In Liebe und Sehnsucht küß' ich Euch

Euer

R.

Schumann an seine Schwägerin Therese.

Wien, den 18. December, Mittwoch 1838.

Meine liebe Therese,

Bogen und Bücher hätt ich Dir vollzuschreiben und kann keine Zeit finden. Für heute sollst Du nur einen Gruß zum heiligen Abend bekommen. Du wirst ihn wohl so feiern wie ich — den Kopf in die Hände gestützt, an altes Vergangenes denkend — ich werde in Gedanken bei Dir sein mit meiner Klara, sehe Dich einen Baum anputzen — ja die schöne Zeit wird noch kommen, wo wir Drei uns bescheeren wollen, vielleicht eher als Jemand glaubt. — Daß Du in Leipzig warst, ist mir wie ein Traum; wie es Dir manchmal zu Muth gewesen sein mag, kann ich mir so gut denken. Klara war in Dresden; sie ist traurig, Dir so wenig antworten zu können. Verzeih ihr. Du weißt, daß sie die Liebe und Anhänglichkeit und Dankbarkeit selbst ist. Sie macht mich sehr glücklich in diesem materiellen Wiener Leben. Glaubst Du, Therese, hinge es von mir ab, morgen ginge ich nach Leipzig zurück. Leipzig ist gar kein so kleiner Ort, als ich gedacht. Hier klatschen und kleinstädtern sie trotz Zwickau. Namentlich muß ich mich als eine öffentliche Person von Ruf ungemein in Acht nehmen; sie lauschen mir jedes Wort ab. Auch zweifle ich, ob an der sogenannten Wiener Gutmüthigkeit mehr ist als ein bloßes freundliches Gesicht; ich selbst habe grade keine schlimmen Erfahrungen gemacht; aber ich muß oft Wunder von Andern und über Andere hören. Und nun namentlich Künstler suche ich vergebens, d. h. Künstler, die nicht allein eines oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen. Nun — der Schritt ist gethan und mußte gethan werden. Die Zeitung

---

1) Von dieser in Erregtheit gemachten Aeußerung einer Uebersiedelung nach Paris oder London war weiter keine Rede. Man sieht aber, daß Schumann geneigt war, das Aeußerste zu unternehmen, um zum Ziele zu gelangen.

verliert aber offenbar, wenn sie hier erscheinen muß. Das thut mir sehr weh. Hab ich nur erst meine Frau, dann will ich Alles vergessen, was mir die ganze Sache für Kummer und schlaflose Nächte gemacht. Viel könnte ich Dir erzählen von meinen großen Bekanntschaften, von der Kaiserin, die ich gesehen, und in die ich mich verliebt (wirklich eine Spanierin ist sie), vom Burgtheater, was wirklich ausgezeichnet, von Thalberg, mit dem ich gute Bekanntschaft geschlossen, von meiner Zeitung, zu der ich noch immer nicht die Concession habe, so daß sie noch ein halbes Jahr in Leipzig erscheinen muß, — und daß ich mich oft sehr wohl befinde, aber noch viel öfters zum Erschießen melancholisch, und daß die Novello[1]) Braut ist mit einem meiner liebsten Freunde, was mich herzinnig gefreut hat — Dies Alles sollte ich Dir in Länge auseinandersetzen. Aber ich weiß nicht, wie hier die Tage hinfliegen; (heute sind es schon 12 Wochen daß ich hier bin) und die Poststunde, hier um vier Uhr, ist schon wieder da. Also nur noch das Wichtigste. Klara geht Anfang Januar nach Paris und später wahrscheinlich nach London. Da wären wir denn in ziemlicher Entfernung von einander. Manchmal ertrag ich es kaum. Aber Du weißt den Grund; sie will sich noch verdienen, und wir haben's nöthig. Beschütze sie denn der gute Gott, dies gute treue Mädchen. Ich gehe vielleicht im Frühling auf einen Monat nach Salzburg, vielleicht komme ich auch nach Leipzig, wenn es nothwendig wäre (der Zeitung halber, wegen der ich mit Gerold und Friese zusammen conversiren muß). Jedenfalls bleiben wir die ersten Jahre in Wien, wenn man uns keine Schwierigkeiten in den Weg legt. Am Ende muß ich gar Oesterreichischer Bürger werden. Geld hier zu verdienen, ist nicht schwer; sie brauchen gescheute Leute. Also es wird schon gut mit uns gehen. Habe nur keine Angst, meine liebe Therese. — Hat Euch Laurentius nicht eine Nummer des Humorist mitgebracht, wo ein Aufsatz von Lyser über mich darin stand; ich gab ihn Laurentius für Euch mit. Was macht Eduard? Er soll mir doch gleich schreiben. Kann er mir vielleicht eine Anweisung von 25—35 Thalern mitschicken, so wäre ich sehr froh darüber. So wenig verschwenderisch ich lebe, so muß ich doch überall anständig erscheinen, und das hat mich im Anfang, wo ich die wohlfeilen Quellen noch nicht so kannte, doch sehr viel Geld gekostet. Auch habe ich meinen neuen Flügel, den ich mir gekauft, bis Mitte Januar zu zahlen versprochen, und ich weiß

---

1) Die bekannte englische Sängerin Clara Novello.

nicht, wo Alles hernehmen, da ich meine Staatspapiere, die ich für K. bestimmt, nur mit großem Schmerz einlösen würde. Also kann Eduard entbehren, so soll er mir es zur Liebe thun. Karl hat ja seine ..... (unleserlich) verkauft? Ich las es in einer öffentlichen Zeitung. Schreibe mir darüber, und überhaupt über Alles und so bald als möglich. — Es die höchste Zeit zum Schluß, damit Du den Brief zum Christ-Abend bekömmst. Also küsse ich Dich herzlich nur noch.

Bleib mir so gut wie ich Dir. Von ganzem Herzen

Euer Robert.

Aus den beiden letzten Briefen ergiebt sich, daß Schumann's illusorische Vorstellungen von Wien geschwunden waren, nachdem er die dortigen Verhältnisse aus unmittelbarer Anschauung hatte kennen lernen. Obschon ihn die dortige musikalische Atmosphäre nicht anmuthete, war er aber doch sehr geneigt, seinen Wohnsitz für die Folge in der Kaiserstadt zu nehmen, um die lang ersehnte Verbindung mit Clara Wieck zu ermöglichen. Seinen Wünschen und Plänen stellten sich indessen unübersteigliche Hindernisse in den Weg, so daß ihm schließlich ebensowohl die Nutzlosigkeit seiner Bemühungen, wie auch die Nothwendigkeit klar wurde, den Gedanken an die beabsichtigte Niederlassung in Wien aufgeben zu müssen. Sein Blick war natürlich sogleich wieder auf Leipzig gerichtet, und um sich dort eine Wohnung im Voraus zu sichern, schrieb er den 10. März 1839 an seine ehemalige Wirthin:

Meine liebe Madame Devrient,

Wer an der Klingel zieht und wieder eingelassen sein will in dem Haus, wo es ihm so gut ging, der bin ich. Wollen Sie mich wieder vom 1. April auf mehrere Monate, so bitte ich, schreiben Sie mir schnell einige Worte, und hoffe ich, freundlich bejahende. Jedenfalls werde ich Sie und Ihre Familie bald sehen und sprechen wir dann das Andere mündlich von

Die Madonna von Raphaël
darf aber nicht fehlen?
Wie?

Ihrem
Sie herzlich verehrenden
R. Schumann.

Meine Adresse ist:
Schön Laternengasse Nr. 679
im 1. Stock.

Der vorstehend ausgesprochene Wunsch wurde erfüllt. Schumann traf Anfangs April wieder in seiner alten Wohnung ein, und mit

dem Verlassen Wien's war von einer Uebersiedelung dahin nicht mehr die Rede. Nur in späteren Lebensjahren stellte sich bei ihm gelegentlich der Wunsch ein, in Wien leben zu können. Wenigstens sprach er bisweilen mit sichtlichem Behagen davon. So äußerte er ganz im Widerspruch zu früheren Kundgebungen einmal in Düsseldorf gegen mich, daß Wien noch immer der Ort seiner Sehnsucht geblieben sei. Es sei doch die allermusikalischste Stadt, die es überhaupt gebe; aber um dies behaupten zu können, müsse man wenigstens ein halbes Jahr dort gelebt haben.

Wie wenig auch Schumann durch seinen Wiener Aufenthalt für sich selbst erreicht hatte, so wurde derselbe doch für die musikalische Welt ergiebig. Er besuchte Franz Schubert's Bruder, und fand bei diesem den reichen künstlerischen Nachlaß des jung verstorbenen Meisters, den er so sehr liebte. Mit der ihm eigenen rühmenswerthen Begeisterung für Alles, was ihn sympathisch berührte, war er sogleich thätig für die Herausgabe mehrerer Schubert'scher Manuscripte. Die C-dur-Symphonie sandte er dagegen an Mendelssohn nach Leipzig, welcher sie in einem Abonnementconcerte des Gewandhauses am 12. December 1839 zu Gehör brachte. Wahrscheinlich war dies die erste öffentliche Aufführung, welche dem bedeutenden Werke überhaupt zu Theil ward. Nach der ersten Probe zu derselben schrieb Schumann an seinen Freiberger Freund Becker: „Heute hörte ich in der Probe Einiges aus der Symphonie von Franz Schubert — darin gingen alle Ideale meines Lebens auf — es ist das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist; selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen!"

Nachdem Schumann sich wieder in Leipzig niedergelassen hatte, bot er Alles auf um sich dort den häuslichen Herd zu gründen, welchen er vergeblich in Wien gesucht hatte. Dies wurde ihm sehr erschwert durch den fortgesetzten Widerstand, welchen Fr. Wieck den berechtigten Wünschen der Verlobten entgegensetzte.

Fr. Wieck war ein Mann von mannichfachen nicht zu unterschätzenden Eigenschaften; allein sein leicht erregbarer Charakter führte ihn mitunter bis zu heftigen Entäußerungen, und in diesem Fall sogar bis zu einem, in seinen Consequenzen nicht mehr zu billigenden, hier aber aus naheliegenden Gründen nicht näher zu erörternden Verhalten. Zuerst glaubte er die ganze Angelegenheit dadurch bei Seite schieben zu können, daß er Bedingungen stellte, die in der Hauptsache

eben so unannehmbar wie unerfüllbar waren. Als sich dadurch nichts erreichen ließ, versuchte er die Verbindung seiner Tochter mit Schumann zu verhindern. Nichts wurde verabsäumt, um ihn im Guten zur Ertheilung seiner väterlichen Zustimmung zu bewegen. Da diese aber nicht zu erlangen war, so blieb endlich kein anderer Ausweg für Schumann übrig, als eine Entscheidung seines Geschicks durch richterlichen Spruch herbeizuführen. Fr. Wieck hatte sich nun vor der zuständigen juristischen Behörde zu verantworten. Die Gründe, durch welche er seine Handlungsweise zu motiviren suchte, wurden bis auf einen einzigen für unerheblich erklärt. Und wie unhaltbar auch dieser war, geht daraus hervor, daß Fr. Wieck schließlich darauf verzichtete, den ihm auferlegten Beweis für die Richtigkeit desselben zu führen.

Wie sehr unser Meister unter diesen Verhältnissen litt, ist bei seinem zartfühlenden Wesen nur zu begreiflich. Vielfach reflectirt sich dies in seinen, aus jener bewegten Zeit herrührenden Briefen. So schreibt er u. a. seinem Freunde Becker, mit dem er inzwischen das vertrauliche „Du" gewechselt, am 6. Juli 1839: „Ein Jahr ist beinahe vergangen, daß Du nichts Direktes von mir erfahren hast; immer wartete ich bis auf einen entscheidenden Augenblick. — Dieser ist nun gekommen — wir haben den traurigen Schritt thun und die Sache beim Appellationsgericht anhängig machen müssen. — — — ich glaube kaum die Entscheidung des Appellationsgerichtes zu erleben. — — — Mein Kummer ist erschrecklich"; und kurz darauf am 18. Juli: „Mir thun jetzt Freunde Noth, die aufrichtig an mir Theil nehmen, und ohne Falsch sind. Oft glaub ich zu unterliegen. Aber es muß durchgekämpft werden." Ferner am 4. August: „Die Unruhe und Spannung, in der ich lebe seit einigen Wochen schon, kann ich Dir nicht beschreiben; doch muß Alles überwunden werden um Klara's willen. An eine Ausgleichung auf friedlichem Wege ist nicht mehr zu denken." Und endlich unterm 6. December 1839: Die Sache drückt mich fast zu Boden; doch denke ich, das Schlimmste ist ja überstanden, und daß wir zu Ostern beieinander sind. Dann will ich wieder fröhlich arbeiten. Außer einem Romanzencyklus[1]) hab' ich nichts vollenden können, aber Unzähliges angefangen."

Aus dieser letzten brieflichen Aeußerung Schumann's geht hervor, daß die heftigen Gemüthsbewegungen, welche im Gefolge der unver-

1) Es ist op. 23 damit gemeint.

meidlich gewordenen gerichtlichen Procedur waren, sogar seine schöpferische Thätigkeit beeinträchtigten.

Schumann sprach die Hoffnung aus, mit seiner Clara bis zu Ostern 1840 vereint zu sein. Allein bei dem damaligen umständlichen Gerichtsverfahren zog sich die definitive Entscheidung der schwebenden Angelegenheit bis zum Sommer 1840 hin, da erst am 1. August d. J. das mit Sicherheit erwartete rechtskräftige Erkenntniß des Leipziger Appellationsgerichtes zu Gunsten der Verlobten erlassen wurde. Die gesetzliche Behörde supplirte, wie hier gleich mitgetheilt sei, den verweigerten väterlichen Consens, und so stand der ersehnten ehelichen Verbindung Schumann's, welche sechs Wochen später erfolgte, nichts mehr im Wege.

Clara Wieck hielt sich kurz vor diesem bedeutungsvollen Zeitabschnitt gerade besuchsweise im thüring'schen Bade Liebenstein bei einer Freundin E. L. auf. Von dort nach Leipzig über Weimar, um hier ein Conzert zu geben, zurückkehrend, trafen sich die Liebenden in letztgenannter Stadt im Hause des Musikdirektors Montag. Schumann erschien unangemeldet, und Jubel, Wonne und Entzücken nicht allein für die zunächst Betheiligten, sondern auch wohlthuendste Erhebung für einige, gerade in Weimar anwesende Freunde war damit verbunden. Aus diesen wonnigen Tagen rührt folgendes kleine Billet von Schumann's Hand her, dessen wenige Worte seine freudig beseelte Stimmung durchblicken lassen:

Weimar, den 6. September 1840.

Mein lieber Becker,

Ich hab Klara hier überrascht, die gestern hier Conzert gegeben, ihr letztes hoffentlich als Jungfrau. Nun lassen wir uns auch nimmer. Es bleibt noch beim nächsten Sonnabend; wir lassen uns schon früh (um 9 Uhr schon) in Schönfeld trauen, und erwarten Dich ganz gewiß, womöglich ein paar Tage früher.

In herzlichster Liebe grüßt Dich

Klara und Dein
glücklichster Freund R.

Die lang ersehnte Verbindung fand am 12. September in der Kirche zu Schönfeld [1]), einem Leipzig nahegelegenen Dorfe durch

---

1) Das Trauungsregister der Gemeinde Schönfeld besagt: „Dr. R. Schumann, musical. Componist und Einwohner in Leipzig, hinterlassener ehelicher Sohn

Priesterhand statt. Von hier an begann nun für Schumann, da er sich nächst dem Berufe völlig seinem ehelichen Leben widmete, welchem im Laufe der Jahre acht Kinder[1]) entsprossen, ein noch stilleres beschauliches Leben als vorher; nur ab und zu wurde dasselbe durch Kunst- oder Erholungsreisen unterbrochen.

Nachträglich sind hier noch die, im Jahre 1838 vor der Wiener Reise geschriebenen Compositionen zu nennen. Sie bestehen in den Novelletten, vier Hefte (op. 21[2]), in den Kinderscenen (op. 15) und in der Kreisleriana (op. 16). Diese drei Werke bieten ebensoviel Interesse in musikalischer, wie in psychologischer Hinsicht dar.

Die Novelletten verdanken ihre Entstehung offenbar besonderen Erlebnissen, dies geht nicht allein aus dem Titel, sondern auch aus einer bereits citirten brieflichen Aeußerung Schumann's gegen Dorn hervor, nach welcher die Novelletten zu denjenigen Compositionen gehören, „die Clara veranlaßt hat". Nicht minder aber deutet der Inhalt dieses Werkes auf Seelenzustände eines Menschen, der liebend bald hofft, bald zweifelt, bald aufjubelt, bald schmerzhaft zusammensinkt. So ist hier die Scala vom Melancholischen bis zum Heitern, Hellen, Kräftigen durchschritten.

Die Novelletten, den Lied und Rondoformen angehörend, möchten ihrem Gehalte nach in eine Linie mit den Phantasiestücken (op. 12) zu stellen sein; sie werden aber den formellen Forderungen weniger gerecht als diese, da sie im Allgemeinen nicht so concis und plastisch gestaltet sind. Dennoch interessiren sie in ungewöhnlichem Maße durch die Mannichfaltigkeit der ihnen innewohnenden Stimmungen, so wie durch die ebenso geistreiche wie originelle Art der Darstellung.

Als eine gesteigerte Fortsetzung der Novelletten könnte der

---

von August Schumann, gewesenem Buchhändler in Zwickau, wurde mit Jungfrau Clara Josephine Wieck, Friedrich Wieck's, Instrumentenhändler in Leipzig, ehelich ältester Tochter erster Ehe, getraut den 12. September, Sonnabend vor Dom. XIII. p. Trin., um Vormittags 10 Uhr."

1) Von diesen ist eines schon frühzeitig seinem Vater in die Ewigkeit vorausgegangen; zwei andere starben nach ihm im reiferen Alter, so daß jetzt nur noch fünf von Schumann's Kindern leben.

2) Mit ihnen zugleich entstand jedenfalls Nr. 9 in op. 99. Auch fallen in das Jahr 1838 die in op. 124 mit enthaltenen Nummern 9, 10, 14 und 18, wie die darüber gesetzten Jahreszahlen bezeugen.

Cyklus der Kreisleriana[1]) betrachtet werden, deren einzelne Nummern gleichfalls die liedformartige Bildweise erkennen lassen. Dies Werk ist in jeder Beziehung bedeutender, nicht nur als op. 21, sondern auch als alles Andere was vorhergegangen. Ueberall offenbart sich eine, bis zum Ueberschwänglichen ausgreifende Energie der Leidenschaft, wie sie überhaupt nur in wenigen Werken Schumann's zu finden ist. Dazu gesellt sich Reichthum der Phantasie, Tiefe der Empfindung und treffliche Beherrschung des Stofflichen.

Die Bezeichnung „Kreisleriana" ist offenbar den Hoffmann'schen Schriften entlehnt. Wie in diesen die Leiden des Kapellmeisters Kreisler mit dem Worte geschildert werden, so führt Schumann in seinem Werke die mannichfachen Regungen des Liebesweh's, welches damals seine Seele durchzitterte, auf den musikalischen Ausdruck zurück. Er hätte sein Werk übrigens ebensogut „Wertheriana" oder auch „Schumaniana" betiteln können. Es scheint aber, daß das Anlehnen an die Figur des Kreisler ihm passender gewesen ist, weil man sie sich am Clavier zu denken hat. Was konnte Schumann hier zum Ausdruck bringen wollen, als die tiefe Gefühlsschwärmerei, von der er erfüllt war, jene schwermüthige, bald keusch verschleierte, bald leidenschaftlich durchbrechende Sehnsucht nach der Gemeinschaft mit seiner Liebe? Und er hat es gethan mit der Vollkraft des Genius. In keinem zweiten seiner Clavierwerke offenbart der Componist eine so reiche, phantasievolle Stimmungswelt, ein so poetisch gehobenes, gemüthvertieftes und geläutertes Schauen; nie ist er mehr Tondichter in des Wortes erhabenster Bedeutung gewesen, als hier.

Die Kinderscenen op. 15, welche ihrer Entstehung nach, wie das Compositionsverzeichniß Schumann's berichtet, zwischen die beiden eben genannten Werke fallen, sind poetische Rückblicke eines Erwachsenen in die Jugendzeit, nicht aber etwa Stücke für Kinder. Mit reinem, echt kindlichem Sinn, sind hier in einer Reihe von Tonbildern Zustände und Empfindungen aus der Kinderwelt musikalisch wiedergegeben, und es gehört in den meisten Fällen wohl nur ein geringer Grad von Einbildungskraft dazu, um dem Dichter zu folgen, der schließlich so zu sagen, einige schüchterne, nachsichterbittende Worte für seine

---

1) Dies Werk erschien, nachdem die ursprüngliche Haslinger'sche Ausgabe vergriffen war, 1850 in neuer Ausgabe bei Whistling in Leipzig, und ging dann 1858 in den Verlag von G. Heinze über.

Lieblinge mehr vor sich hin flüstert, als spricht. Es zeugen die Kinderscenen von einer seltenen Feinheit und Sinnigkeit des Auffassungsvermögens für das Naive, Zarte; mit dem richtigsten poetischen Takte ist in denselben ein Ton angeschlagen, der noch nachhallen wird, wenn schon lange der Flugsand der Zeit all' die Erzeugnisse bedeckt hat, welche im Gefolge dieser Erscheinung aufgetaucht sind. Die eigentliche Bedeutung dieses Werkes wurde Anfangs von der öffentlichen Kritik theilweise verkannt, wie aus folgender, ziemlich erregter brieflicher Mittheilung Schumann's an Dorn[1]) hervorgeht: „Ungeschickteres und Bornirteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderscenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch läugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Ueberschriften entstanden aber natürlich später, und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung. Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus manchmal und will nur Akkorde."

Die Kinderscenen, welche durchaus der Liedform angehören, haben weiteste Verbreitung gefunden, und zählen zu denjenigen Werken Schumann's, welche seinen Ruf als Tonsetzer zuerst in den großen musikalischen Kreisen begründeten. Es sind Meisterstücke, in denen Form und Inhalt einander vollkommen decken.

Während des Wiener Aufenthaltes entstanden zunächst in den Monaten October, November und December 1838: Scherzo, Gigue und Romanze (op. 32), — die in diesem Hefte befindliche Fughette wurde erst im folgenden Jahre componirt, — der letzte Satz zur G-moll-Sonate (op. 22)[2]) und mehrere kleine Stücke, namentlich Nr. 2, 4 und 5 der in op. Nr. 99 mitabgedruckten Albumblätter. Ferner schrieb Schumann in Wien während der Monate Januar, Februar und März 1839: Arabeske (op. 18), Blumenstück (op. 19), Humoreske (op. 20)[3]), die ersten Sätze des Faschingschwanges aus Wien (op. 26), Nachtstücke (op. 23) und einige kleine Stücke, von

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 31.

2) Vergl. S. 108.

3) Ueber diese drei Compositionen schreibt Schumann an seinen Freund E. A. Becker: op. 18 und 19 sind schwächlich und für Damen; bedeutender aber scheint mir op. 20. — S. auch die Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 30.

denen die in op. 99 enthaltenen Tonsätze „Drei Stücklein“ und „Präludium“, so wie auch Nr. 19 in op. 124 namhaft zu machen sind. Endlich wurden noch Entwürfe zu einem Concertsatz für Clavier mit Orchester und zu einem Allegro in C-moll, gleichfalls für Clavier, gemacht, die jedoch, wie es scheint, nicht zur Ausführung kamen.

Nach der Rückkehr von Wien entstanden während des Jahres 1839 nur noch: Fughette in G-moll (enthalten in op. 32) der letzte Satz des Faschingschwanges (op. 26), und drei Romanzen für Clavier (op. 28).

Von allen diesen Compositionen fordert allein der Faschingschwang aus Wien zu einigen Bemerkungen auf; er ist, wie schon der Titel besagt, auf Veranlassung des Wiener Carnevals entstanden, und auch wohl größtentheils während desselben geschrieben worden. Nr. I bietet in seinen rasch wechselnden und contrastirenden, meist liedartigen Tonsätzchen, von denen das erste mehrmals wiederkehrt, gleichsam ein Bild des bunt durcheinanderfahrenden Faschinglebens. Hat Schumann, wie sich nicht bezweifeln läßt dies wirklich darstellen wollen, so ist es ihm trefflich gelungen. Von einer formellen Einheit kann bei einer solchen Idee kaum die Rede sein, und auf diese muß man allerdings bei dem ersten Stücke von vornherein Verzicht leisten. Anziehend bleiben aber trotzdem die einzelnen, mosaikartig nebeneinander gestellten Sätze durch die ihnen eigene Charakteristik. Im Treiben und Wogen des Maskenspieles blickt auch (Seite 7) gar humoristisch die Marseillaise hindurch. Ja, Schumann that sich noch später auf das versteckte Anklingen derselben etwas zu Gute, weil sie, wie er sagte, damals gerade in Wien verboten gewesen sei. Als Nr. II folgt eine träumerische aber kurze und unausgeführte Romanze, an welche sich ein muthwilliges, ziemlich ausgelassenes Scherzino Nr. III, anschließt. Nach einem sehr schwärmerisch-innigen Intermezzo, Nr. IV, welches vielleicht das werthvollste Stück des Werkes ist, folgt dann eine Finale Nr. V, in der gewöhnlichen Sonatenform gehalten. Die vier letzten Sätze lassen, mit Ausnahme des Scherzino's, kaum eine Beziehung zum Faschingschwank erkennen. Vielleicht hat Schumann sie unwillkürlich hinzugefügt, um mit der Formlosigkeit des ersten Stückes einigermaßen zu versöhnen. —

Bevor in der Darstellung weiter vorgeschritten wird, scheint es um so angemessener, einen allgemeinen Rückblick auf die bis jetzt von

Schumann zurückgelegte Bahn zu werfen, als er fortan, wie sich sogleich zeigen wird, andern Gebieten des Schaffens seine Thätigkeit zuwendete, während die Claviercomposition ihn bisher fast ausschließlich in Anspruch genommen hatte. Dies einseitige Beharren in ein und derselben Richtung ist ein charakteristischer Zug Schumann's, welcher mehrmals bei ihm wiederkehrt; er deutet auf das Bestreben hin, sich in einer bestimmten Sphäre der Kunst heimisch zu machen, sie beherrschen zu lernen.

Schumann nahm, wie man gesehen hat, als schaffender Musiker seinen Ausgangspunkt vom Pianoforte; dies ist aus doppelten Gründen erklärlich. Einmal war es das einzige Instrument, auf dem er von Jugend an sich hatte bewegen und aussprechen lernen, mithin das einzige, welches er genau kannte; dann auch mußte der ursprüngliche Entschluß, sich ganz der virtuosen Laufbahn zu widmen[1]), ihm Veranlassung geben, zunächst für dieses Instrument zu schreiben. Das inzwischen aufgenommene Compositionsstudium, welches allmählig ein reiferes Urtheil über die Unzulänglichkeit seiner Erstlingswerke in ihm erzeugen mußte, konnte nur dazu beitragen, ihn für die Dauer an die Claviercomposition zu fesseln. Sein echt künstlerisches Streben mußte in ihm nothwendig das Verlangen erwecken, erst Leistungen von hervorragender Bedeutung in einem Fache hingestellt zu haben, ehe er sich an ein anderes wagte. Rechnet man hierzu, daß Schumann später durch seine ernsten und tiefeingreifenden Beziehungen zu Clara Wieck eine direkte Veranlassung hatte, für das Pianoforte zu componiren, so erklärt sich aus alledem die Erscheinung der Stabilität, welche Schumann's Wirken als schaffender Musiker während der ersten neun Jahre kennzeichnet.

Die Bahn, welche Schumann während dieser Periode durchschritten, bietet eine höchst eigenthümliche Erscheinung im Allgemeinen dar, — eine Erscheinung, wie sie ehedem in der Geschichte der Musik noch nicht beobachtet worden ist. Sie gründet sich im Wesentlichen auf die Art der Entwickelung, welche im Vergleich zu dem normalen Bildungsgange gewissermaßen eine entgegengesetzte genannt werden muß. Während sich nämlich bei allen productiven Geistern der Kunst, deren Leben genauer bekannt worden, ein folgerechter, organischer Fortschritt und ein dem entsprechendes Schaffen vom knabenhaften

---

1) Vergl. S. 64 und 70.

schöpferischen Versuche bis zur harmonisch ausgebildeten Meisterschaft verfolgen läßt; so arbeitet Schumann sich als musikalisch-productiver Geist aus einer schon reich entfalteten, aber nicht völlig beherrschten Ideenwelt, auf dem Wege allmähliger innerer Reinigung hindurch zu größerer Klarheit. Dies war eine nothwendige Folge seiner musikalisch unzureichenden und lückenhaften Erziehung. Eine normale Natur, in frühzeitiger Zucht und Schule erzogen, nach und nach vom Kleinen zum Großen, vom Einfachen zum Complicirten aufsteigend, braucht bloß den Schulstaub von den Füßen zu schütteln, um mit Freiheit und Leichtigkeit sich in der Bahn fortzubewegen, welche zur Meisterschaft führt. Schumann aber gebrach es, als er in einem schon vorgerückten Alter den Entschluß faßte, sich der Musik und insbesondere der Composition zu widmen, an allen den technischen Fertigkeiten und Kenntnissen, ohne die nun einmal jeder Tonsetzer der Willkür und dem Zufalle überlassen bleibt. Er war Anfangs ohne seine Schuld von einer tüchtigen, frühzeitigen musikalischen Durchbildung zurückgehalten worden, und weiterhin hatte ihn ein seltsames Vorurtheil lange nicht zum Entschluß kommen lassen, das Versäumte nachzuholen. In begeistertem Schaffensdrang fühlte er einzig nur das Bedürfniß, den reichen, mächtig überwallenden Inhalt seines Innern zu offenbaren, Neues und Eigenthümliches mit der Vollkraft des Genius auszusprechen, was ihm denn auch die Sympathie jugendlich-schwärmerischer Gemüther gewann. Allein bei ruhiger Betrachtung läßt sich doch nicht übersehen, daß Schumann trotz besten, edelsten Strebens bei seinen Erstlingswerken unbekümmert um Tradition, so wie um künstlerisches Maaß und Gesetz verfuhr. Es ist eben in ihnen jener klare Goldgrund, jene feste, sichere Basis zu vermissen, ohne die eine stetige, gedeihliche Fortentwickelung nicht ermöglicht werden kann. Wenn unser Meister dies nun auch weiterhin einsehen lernte, und nachträglich in richtiger Erkenntniß dessen was ihm nöthig war, noch ein ernstes Studium der Compositionslehre aufnahm, so konnte dieses unmöglich sogleich Früchte tragen, unmöglich eine nach musikalischer Seite hin ungenügende Jugendbildung sofort paralysiren. Mit unsäglicher Mühe mußte er suchen spät sich noch Das anzueignen, was man in den Kinderschuhen spielend lernt. Dies läßt sich deutlich an der Mehrzahl der bisher erwähnten Compositionen erkennen. Sie gleichen den aus der Tiefe der Erde emporgeschafften Erzen, welche nach Durchlaufung aller Reinigungsprozesse einen

nur mäßigen Ertrag an gediegenem, edlem Metall liefern. Und als ein solcher Ertrag sind von allen während der Jahre 1830—1839 entstandenen und bekannt gewordenen Compositionen, streng genommen, nur die Phantasiestücke (op. 12), die Kinderscenen (op. 15), die Kreisleriana (op. 16) und einige Sätze aus den Novelletten (op. 21) zu betrachten, so Bedeutendes und Schönes auch alle übrigen Werke im Einzelnen enthalten. In ihnen ist Form und Inhalt wesentlich Eins, und bei aller Originalität der Ideen, bei aller Eigenthümlichkeit der Ausführung bis in's Detail, findet sich hier eine so glückliche Mischung jener, Schumann eigenen Melodik, Harmonik und Rhythmik, daß der Genuß wenn man von ganz vereinzelten, bei so vielem Schönen freudig zu übersehenden Momenten abstrahirt, als ein ungetrübter erscheint. Alle übrigen näher beleuchteten Werke lassen hingegen mehr oder minder ein Mißverhältniß, entweder nach Seite des Melodischen, Harmonischen oder Rhythmischen erkennen. Das melodische Element findet sich, wie schon früher ausgesprochen wurde, Anfangs sehr spärlich und embryonenartig. Erst nach und nach sieht man es zu festeren Gestaltungen von charakteristischem Gepräge sich entwickeln und bilden. Ungleich hervorstechender zeigen sich von Hause aus die harmonischen und rhythmischen Elemente, nicht selten aber ohne jene Beherrschung, in deren Gefolge erst Klarheit und Schönheit sind. Den harmonischen Combinationen fehlt öfters die organische Entfaltung, das eng und unzertrennlich Gesponnene folgerechter Modulation, wofür sprunghafte, unvermittelte und stechende, wenn auch oft interessante Akkordverbindungen Platz greifen; den rhythmischen Verhältnissen mangelt zuweilen klare, plastische Gestaltung. Daß die letzteren in ihren eigenthümlichen auf Beethoven zurückdeutenden Verrückungen und Verschränkungen ein höchst charakteristisches Moment der Schumann'schen Musik bilden, daß durch sie eine originelle, ganz und gar seinem Wesen entsprechende, schwebende und verschwimmende, oft reizvolle Bewegung hervorgebracht wird, muß man einerseits zugeben. Andererseits aber ist nicht zu verkennen, daß ihre Anwendung mitunter in zu ausschließlicher monotonieerzeugender Einseitigkeit erfolgt, und wo dies geschieht, entbehrt die Schumann'sche Musik nicht selten einer gewissen körperhaften Consistenz. Später, und zwar schon in den oben genannten Werken, die als ein höchst glückliches Resultat der bereits absolvirten schöpferischen Periode zu betrachten sind, wurde das zuerst überwiegende rhythmische Element mehr und mehr in die Gränzen des Maaßhaltens zurückgedrängt, und

einigte sich dann mit der gleichfalls abgeklärteren Melodik und Harmonik zu einem Ganzen.

Zwei Besonderheiten der Schumann'schen Musik sind hier noch zu berühren. Die eine betrifft speciell seine Claviercompositionen, die andere die Art seiner musikalischen Arbeit überhaupt, den Bau und die Durchführung eines Musikstückes im Allgemeinen nämlich. Im Hinblick auf die erstere ist zu bemerken, daß Schumann sich eine eigene, ausschließlich ihm angehörende Claviertechnik gebildet hat. Sie offenbart sich nicht allein in dem zur Anwendung gebrachten Figurenwesen, sondern ebensosehr im Gebrauch der weiten Akkordlagen und des Ueber- und Durcheinander der Hände. Daß hierin zuerst sich Chopin's Einwirkung bemerklich macht, ist zweifellos und nachweisbar; allein weiterhin geht doch Schumann, dem wahlverwandtschaftlichen Einflusse sich mehr und mehr entziehend, seinen eigenen Weg, und man kann allerdings von einer specifisch Schumann'schen Claviertechnik, wie von der anderer Meister sprechen. Die beste und sicherste Anschauung hierüber, verschafft man sich durch gründliches Studium und Vergleichung seiner Clavierwerke mit anderen für die technische Ausbildung dieses Instrumentes wichtigen Componisten.

Im zweiten der oben berührten Punkte erlaubt sich Schumann gleichfalls Abweichungen von dem Herkömmlichen. Selten aber findet sich in seinen Compositionen — es ist hier nur immer von den bereits betrachteten die Rede — das, was man unter dem Begriff „thematische Arbeit" versteht; jenes Verfahren nämlich, wodurch sich ein organisch gegliederter Auf- und Ausbau in stetiger Steigerung der Grundmotive bis zu einem Gipfelpunkt erzielen läßt, wie die Meisterwerke unserer Heroen zeigen. Schumann verfährt dagegen in den meisten Fällen anders. Er zerlegt seine Motive, die eigentlich häufig nur melodische Figuren sind, nicht weiter, um neue Gestaltungen dadurch ins Dasein zu rufen, wieder aufzubauen, zu erweitern, zu steigern, bis endlich die vielfältigen, zur Bildung des Ganzen erforderlichen Combinationen gewonnen sind; er läßt vielmehr meist den Grundgedanken in seiner ursprünglichen Gestalt, wie in verschiedenen modulatorischen Positionen kreislaufartig wiederkehren, gleichsam ihn durch mannichfache Regionen führend. Es ist, als ob man ein und dasselbe Bild durch verschiedenartig gefärbte Gläser sähe, wobei das Object sich immer gleich bleibt, und nur das Abweichende des Colorits einen Reiz ausübt. Nun ist gewiß, daß mit dieser Art der Ge-

staltung bei dem kleineren Genre, in dem die Stimmungen vorherrschend sein mögen, Wirkungsvolles erreicht werden kann, wie es denn auch so häufig bei Schumann geschieht. Allein bei größeren Kunstformen, in die Schumann gleichfalls diese Manier hinübergetragen hat — es sei hier beispielsweise nur an gewisse Partien in seinen Streichquartetten erinnert, — dürfte sie sich schwerlich günstig erweisen. Man verlangt da mehr, als ein bloßes schönes, freies Spiel mit einer anmuthigen oder ausdrucksvollen melodischen Figur, deren modulatorisch aufgebaute Reprisen endlich Monotonie erzeugen; der Musiker zumal kann sich nicht ganz befriedigt fühlen. Daher machen auch die Tonstücke, in denen die thematische Arbeit nahezu ausgeschlossen bleibt, mehr den Eindruck einer geistvollen Improvisation am Clavier, als einer aus- und durchgeführten Composition, und gewiß ist hier die Gewohnheit Schumanns, bis op. 50, Alles an diesem Instrumente zu componiren[1]), nicht ganz ohne Einfluß auf die Gestaltung seiner Schöpfungen geblieben. —

1) Vergl. S. 78.

III.

Robert Schumann's Künstlerlaufbahn.

Leipzig, Dresden, Düsseldorf.

1840—1854.

Das Jahr 1840 bezeichnet, wie schon bemerkt wurde, einen entschiedenen Wendepunkt in der Künstlerlaufbahn Schumann's. Ehe diese Erscheinung näher beleuchtet wird, ist zuvor eines Ereignisses zu gedenken, welches in den Beginn dieses Zeitabschnittes fällt. Es betrifft die Promotion Schumann's zum Dr. philos.

Wie aus Schumann's Briefen hervorgeht, hatte er schon Anfang 1838 die Absicht, sich um diese Würde zu bewerben[1]); doch führte er sie jetzt erst wirklich aus. Hierbei bediente er sich der Mitwirkung seines Freundes Keferstein[2]), auf dessen Rath er ein Gesuch wegen Erlangung des Doctortitels an die philosophische Fakultät der Jenenser Universität richtete. Folgender Auszug aus demselben ist wegen der darin enthaltenen Bekenntnisse von Interesse: „Daß ich eine Reihe Jahre hindurch mir und meinen Ansichten treu geblieben bin, stärkt mich oft in meinem Glauben darin; denn Irrthum kann nicht so lange haften. Einer treuen Verehrung für das Ueberkommene, das Alte, bin ich mir vor Allem bewußt, nicht minder habe ich jedoch auch die Talente der Gegenwart zu fördern gesucht, fußen sie nun auf dem Alten, wie zum Theil Mendelssohn, oder haben sie wirklich Eigenthümliches und Neues ersonnen, wie etwa Chopin. Als Componist gehe ich vielleicht einen von allen andern verschiedenen Weg; es spricht sich nicht gut über die geheimsten Dinge der Seele. — So möchten Sie denn freundlich anblicken, was ich Ihnen vorgelegt, und auch der Zukunft vertrauen und dem höheren Mannesalter, wo es sich ja immer erst am deutlichsten zeigt, was Kern war, was nur Hoffnung.

Der dieser Eingabe ordnungsgemäß beigefügte Lebenslauf lautet wörtlich:

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 23.
2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 33, 34, 35 und 36.

„Ich bin zu Zwickau in Sachsen geboren, den 8. Juni 1810. Mein Vater war Buchhändler, ein höchst thätiger und geistreicher Mann, der sich namentlich durch seine Einführung der ausländischen Classiker in Taschenausgaben, durch die zu ihrer Zeit vielgelesenen Erinnerungsblätter, durch eine Menge wichtiger kaufmännischer Werke und noch kurz vor seinem Tod durch Uebersetzung mehrerer Byron'scher Werke bekannt gemacht hat. Meine Mutter war eine geborene Schnabel aus Zeitz. Ich genoß die sorgfältigste und liebevollste Erziehung. Starke Neigung zur Musik zeigte sich schon in den frühesten Jahren, ich erinnere mich ohne alle Anleitung Chor- und Orchester-Werke schon in meinem 11. Jahre geschrieben zu haben[1]). Der Vater wollte mich auch durchaus zum Musiker bilden; die Verhandlungen, die deshalb mit C. M. von Weber in Dresden gepflogen wurden, zerschlugen sich jedoch. So erhielt ich denn eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe meine musikalischen Studien verfolgend, und nach Kräften selbst schaffend. 1828 bezog ich die Universität Leipzig, hauptsächlich um philosophische Vorträge zu hören, so namentlich bei Prof. Krug, 1829 ging ich nach Heidelberg, wohin mich Thibaut und sein Ruf als ausgezeichneter Musikkenner und Forscher vor allem gezogen hatte. Hier fing ich an, mich ausschließlich mit Musik zu beschäftigen, worin mich bedeutende Fertigkeit des Clavierspiels um so schneller vorwärts brachte. Zu weiterer Fortbildung ging ich 1830 nach Leipzig zurück, vollendete bei dem damals anwesenden Musik-Direktor Heinrich Dorn, jetzt Kapellmeister in Riga, meinen Compositionscursus und gab meine ersten Compositionen heraus. Die Kritik nahm mich wohlwollend auf. Durch einiges Vermögen gegen die Schattenseiten musikalischen Künstlerlebens gesichert, konnte ich mich ganz dem Studium der höhern Composition widmen. Es war damals die Zeit der Bewegung in ganz Europa, die auch auf das künstlerische Zusammenleben in Leipzig Einfluß übte, indem ich in Gemeinschaft mit einigen andern Musikkundigen, von denen namentlich mein früh verschiedener Freund Ludwig Schunke

---

1) Die Angabe Schumann's ist abweichend von der in seinem Notizbuche sich vorfindenden; denn in Betreff der Composition des 150. Psalm's, wenn dieser hier gemeint ist, wie nicht gut anders möglich, da kein anderer Compositionsversuch der Art weiter angeführt ist, findet sich in letzterem die Notiz: „1822 oder 23 der 150. Psalm mit Orchester."

zu nennen ist, auf den Gedanken der Herausgabe einer neuen musikalischen Zeitschrift kam, der auch im April 1834 ausgeführt wurde. Die Zeitschrift erwarb sich Beifall, und steht im Augenblick durch eine gesteigerte Theilnahme des Publikums sicher. 1835 ging die Redaktion auf mich allein über. War ich so genöthigt, meine Kräfte zu spalten, so überwog doch immer die productive Thätigkeit und milderte das auch oft Mißliche jenes andern Wirkungskreises. In dieser Stellung befinde ich mich noch; sie brachte es mit sich, daß ich mit den meisten der jetzt lebenden Künstler in nahe Verbindung kam, die von Jahr zu Jahr sich mehrten, wo ich es mir denn vorzüglich angelegen sein ließ, das Streben der bedeutendsten jüngeren Talente zu fördern. So wurde Chopin, Clara Wieck, Henselt u. A. namentlich durch die Zeitschrift bekannt.

Wichtige äußere Lebensmomente wüßte ich keine zu bezeichnen. Neuerdings wurde mir die freundliche Auszeichnung, von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam, von dem deutschen Nationalverein zu Stuttgart und der Musikgesellschaft Euterpe in Leipzig zum correspondirenden und Ehrenmitglied ernannt zu werden.

Von musikalischen Compositionen sind bis jetzt 22 erschienen, von denen auch Liszt[1]), Clara Wieck, Henselt u. A. öffentlich spielten. Auch schrieb ich Einiges unter dem Namen Florestan und Eusebius. In der Zeitschrift rühren die meisten kritischen Artikel über Instrumentalmusik von mir und haben entweder meinen Namen, oder auch den von Florestan und Eusebius, so wie die Zahlen 2 und 12 zur Unterschrift.

Leipzig, den 17. Februar 1840.

Robert Schumann.

Schumann hatte nicht lange auf den Doktorhut zu warten. Nachdem Hofrath Reinhold, Dekan der philosophischen Fakultät an diese selbst unterm 22. Februar desselben Jahres den betreffenden Antrag gestellt hatte, wurde das Diplom zwei Tage später ausgefertigt und Schumann übermittelt. Es lautet wie folgt:

---

1) Ueber die Versuche Franz Liszt's, die Schumann'sche Musik in öffentliche Kreise einzuführen, siehe dessen Mittheilungen Anhang F.

Viro praenobilissimo atque doctissimo
Roberto Schumann
Zwickaviensi
complurium societatum musicarum sodali
qui rerum Musis sacrarum et artifex ingeniosus et judex
elegans modis
musicis tum scite componendis tum docte judicandis atque
praeceptis
de sensu pulchritudinis venustatisque optimis edendis
magnam nominis
famam adeptus est
Doctoris Philosophiae honores
dignitatem jura et privilegia
ingenii, doctrinae et virtutis spectatae insignia atque
ornamenta
detulit est.

Die schöpferische Thätigkeit Schumann's während des Jahres 1840 war eine seinen früheren Bestrebungen durchaus entgegengesetzte. Sie galt ausschließlich der Lyrik. Ein reicher Liederstrom entquoll gleichsam in einem Athemzuge der Dichterbrust des Meisters, und mit Recht darf man daher dieses Jahr geradezu das „Liederjahr" nennen. Unter dem 19. Februar 1840 berichtet er an Keferstein[1]): „Ich schreibe jetzt nur Gesangsachen, großes und kleines, auch Männerquartette, die ich meinem verehrten Freund, der eben diese Zeilen liest, zueignen möchte, wenn er mir freundlich verspricht, mich nicht mehr vom Componiren abzuhalten. Darf ich? Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältniß zur Instrumentalcomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke auch wohl an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaktion los bin."

Mit Vorliebe setzte er die Lieder Heinrich Heine's in Musik. Nächstdem begegnet man in seinen Gesangscompositionen vorzugsweise den Dichternamen Goethe's, Byron's, Geibel's, Reinick's, Chamisso's, Rückert's, Eichendorff's und Justinus Kerner's, von

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 35.

denen die vier letzteren seiner poetischen Richtung so wie seiner ganzen Empfindungsweise wohl am Nächsten stehen.

Das plötzliche Hinüberspringen Schumann's in ein Gebiet der Composition, welches von ihm bisher nur vorübergehend betreten wurde, und zwar zu einer Zeit, in der er der Kunst noch nicht berufsmäßig angehörte, erklärt sich durch die Einwirkung eines besonderen Umstandes. Wie nämlich Schumann selbst in einem Briefe an H. Dorn ausdrücklich bemerkt[1]), daß Clara Wieck eine Anzahl seiner in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entstandenen Werke für Pianoforte „beinah allein veranlaßt habe," so ist hier mit voller Ueberzeugung auszusprechen, daß eben auch sie wiederum den entscheidenden Anstoß zum Erfassen des Gesangliedes gab. Der im Hinblick auf die nahe Verwirklichung seiner Herzenswünsche gesteigerte Seelenzustand Schumann's läßt es erklärlich erscheinen, wenn er nun zum Worte griff, um seinen Empfindungen noch bestimmteren Ausdruck zu geben, als bisher. So ist es denn zur Haupsache und zunächst eine seelische Feier beglückendster Inbrunst und Liebe, die Schumann, oft hell aufjubelnd und frohlockend, in dem Reich der Lyrik begeht. Es fehlt ihr aber auch nicht ganz jener schmerzliche Zug, der hier und da als ein Reflex erduldeten Wehes und bangen Zweifels durchschimmert. Mit Worten läßt sich das freilich eben so wenig nachweisen, als das Wesen der Liebe an sich darstellbar ist. Doch dem offenen Blick zeigt sich in den, während des Jahres 1840 componirten Liedern erotischen Inhalts, mit denen bezeichnend genug die lange Liederreihe nach Schumann's Compositionsverzeichniß beginnt, das ganze, durch die Gewalt einer edeln Leidenschaft in tiefste Erregung versetzte und entzündete Menschenherz.

Was Schumann als Liedersänger den andern epochemachenden Meistern gegenüber ganz besonders auszeichnet, ist jene edle Gefühlsschwärmerei, die man als eine echt weibliche bezeichnen könnte. Ein glänzendes Beispiel bietet dafür Chamisso's Liedercyklus „Frauenliebe und Leben." Es sind darin von Schumann die Gemüths- und Seelenstimmungen des liebenden Mädchens, der glücklichen Braut so wie der Gattin in Freud und Leid zu einem so tiefsinnigen, lebenswahren und schwärmerisch erregten Ausdruck gebracht, als ob es unmittelbar aus dem liebeerfüllten Herzen einer keuschen Weiblichkeit zu

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 31.

uns spräche. Diesen Ton in solcher Reinheit, Treue und poesieverklärten Wahrhaftigkeit auszusprechen, ist in solchem Maaße wohl keinem andern Meister gelungen.

Der Zahl nach sind es 138 verschiedene Gesangsstücke größeren und kleineren Umfanges, theils für eine Singstimme, theils für's Ensemble, welche im Laufe des Jahres 1840 nach und nach entstanden. Dieselben folgen hier in der Reihe, welche Schumann's Compositionsverzeichniß vorschreibt.

„Liederkreis von Heine op. 24. — Myrthen, vier Hefte op. 25 — 3 Gedichte von Geibel für mehrstimmigen Gesang op. 29. — 3 Gedichte von Geibel op. 30. — Die Löwenbraut, die rothe Hanne, die Kartenlegerin nach Beranger von Chamisso op. 31. — 6 Gesänge für vierstimmigen Männergesang op. 33. — 4 Duette von R. Burns, A. Grün ꝛc. für Sopran und Tenor mit Pianoforte op. 34. — 12 Gedichte von J. Kerner, eine Liederreihe op. 35. — 6 Gedichte von Reinick op. 36. — 12 Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling, 2 Hefte op. 37[1]). — 12 Gedichte von Eichendorff

1) Dieses Werk enthält 3 Lieder von der Gattin Schumann's (weshalb auch der Titel beide Namen nennt), und zwar die Nummern 2, 4 und 11. Nachdem Fr. Rückert die Bekanntschaft dieses auf seine Poesien entstandenen Liederheftes machte, veröffentlichte er im Berliner Taschenbuch vom Jahre 1843 folgendes Gedicht:

An Robert und Clara Schumann.

Lang ist's, lang
Seit ich meinen Liebesfrühling sang;
Aus Herzensdrang,
Wie er entsprang,
Verklang in Einsamkeit der Klang.
Zwanzig Jahr
Wurdens, da hört ich hier und dar
Der Vogelschaar
Einen, der klar
Pfiff einen Ton, der dorther war.
Und nun gar
Kommt im ein und zwanzigsten Jahr
Ein Vogelpaar,
Macht erst mir klar,
Daß nicht ein Ton verloren war.

op. 39[1]). — 4 Gedichte von Anderson übersetzt von Chamisso und eines aus dem Neugriechischen op. 40. — 8 Lieder aus Chamisso's „Frauenliebe und Leben" op. 42. — 3 Balladen und Romanzen für eine Singstimme mit Pianoforte, 1. Heft op. 45. — „Dichterliebe," 16 Lieder von H. Heine op. 48. — Balladen und Romanzen 2. Heft op. 49. — Desgleichen 3. Heft op. 53. — „Belsazar," Ballade von Heine, op. 57. — 3 Duette für zwei weibliche Stimmen op. 43. —

Die vorstehend verzeichneten Gesangs-Compositionen, deren Zahl einen glänzenden Beweis für die reiche, mannichfaltige und schnell gestaltende productive Kraft des Meisters liefert, sind in jeder Beziehung echte Kinder Schumann'schen Geistes. Sie lassen den ganzen innern Menschen mit allen Licht- und Schattenseiten erkennen. Tiefe und Wärme des Gemüths, schwunghafte Inspiration phantastische Versenkung der Auffassung, geistreiche Fülle und poetische Sinnigkeit des Ausdrucks, und eine bis in's Detail gehende, vorzugsweise der Pianofortebegleitung einverleibte, meist sehr glückliche Charakterisirung, — alle diese Eigenschaften finden sich hier in seltenster Vereinigung. Aber auch Barockes, ja, Unschönes läuft mit unter, und man könnte kaum begreifen, wie Schumann als ästhetisch gebildeter Mann, im Stande war, eine prosaische Poesie wie die Heine'sche:

„In Lappland sind schmutzige Leute,
Plattköpfig, breitmäulig, klein,
Sie kauern um's Feuer und backen
Sich Fische, und quäcken und schrei'n."

Meine Lieder
Singt ihr wieder,
Mein Empfinden
Klingt ihr wieder,
Mein Gefühl.
Beschwingt ihr wieder,
Meinen Frühling
Bringt ihr wieder,
Mich, wie schön
Verjüngt ihr wieder:
Nehmt meinen Dank, wenn auch die Welt,
Wie mir einst, ihren vorenthält.

1) Bei der später nothwendig gewordenen neuen Ausgabe dieses Werkes (Whistling, Leipzig), kam das erste in demselben befindliche Lied, „der frohe Wandersmann", in Wegfall, und wurde durch ein anderes, „In der Fremde", ersetzt.

oder Burns'

„Ein hochbeglückter Weib als ich
War nicht auf Thal und Höh:
Denn damals hatt' ich zwanzig Küh',
O weh, o weh, o weh!
Die gaben Milch und Butter mir,
Und weideten im Klee,
Und zwanzig Schaafe hatt' ich dort,
O weh, o weh, o weh,
Die wärmten mich mit weichem Vließ,
Bei Frost und Winterschnee."[1]) ꝛc.,

oder auch selbst Gedichte wie die Kartenlegerin, der Schatzgräber, die rothe Hanne, und Nr. 11 in op. 48 in Musik zu setzen, wenn man sich nicht zu vergegenwärtigen hätte, daß seine eigenthümliche Organisation, wie im Leben, so auch in der Kunst, ein Sichbewegen in Extremen nicht allein begünstigte, sondern auch geradezu veranlaßte.

Indessen gebührt Schumann trotz alledem ein Ehrenplatz unter den Großmeistern des Liedes. Denn ganz abgesehen von der hohen geistigen Bedeutung seiner lyrischen Erzeugnisse, hat er auch das deutsche Lied, wie es uns von Beethoven und Franz Schubert überkommen, im Einzelnen mit liebevoller Hingebung weiter ausgestaltet. Er fußt auf beiden genannten Meistern, hat aber bei dem Streben nach innerer Einheit noch einen innigeren, detaillirteren Anschluß an die Einzelmomente des Gedichtes bezweckt und erreicht, und dadurch diese Kunstgattung thatsächlich in bedeutsamster Weise gefördert. Das von ihm hierin Geleistete selbst vollkommen würdigend, schreibt er an Kahlert:[2]) Meinen Liedercompositionen wünschte ich, daß Sie sich sie genauer ansähen. Sie sprechen von meiner Zukunft. Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleistet und bin auch zufrieden damit."

Es wurde vorhin ausgesprochen, daß Clara Wieck den entscheidenden Anstoß zum Erfassen der Lyrik gegeben habe, und daß ihr mittelbar die Entstehung der, im Jahre 1840 componirten Lieder erotischen Inhalts zuzuschreiben sei. Was nun das längere Beharren im Gebiete der Lyrik betrifft, so ist auf die analoge Erscheinung in

---

1) Es ist wohl denkbar, daß dieses Burns'sche Gedicht im Originale eine höhere Bedeutung gewinnen könne; ich vermag dies nicht zu beurtheilen.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 42.

der ersten Schaffensperiode Schumann's hinzuweisen. Wie dort im Bereiche der Claviermusik das entschiedene, einseitige Festhalten einer besonderen, in Fluß gerathenen Geistesströmung sich offenbart, so zeigt sich auch hier auf lyrischem Boden dieselbe Erscheinung, welche wohl hauptsächlich, wie bereits bemerkt, offenbar mit dem Bestreben zusammenhängt, eine bestimmte Kunstsphäre nach allen Seiten zu durchmessen, und sich formell unterthan zu machen. Das anhaltende Schaffen in der Gattung des Liedes war indeß für Schumann noch mit dem besonderen, nicht hoch genug zu veranschlagenden Vortheil des melodischen Gestaltens verbunden, eines Vortheils, der ihm bei seiner weiteren produktiven Thätigkeit sehr zu Statten kam. Denn durch die längere eindringliche Beschäftigung mit der Vokalcomposition gelangte er zu breiterer, und schärfer ausgeprägter Melodiebildung, kräftigte und läuterte er überhaupt sein ganzes Empfindungsleben. Daß der errungene Vortheil ihm später selbst klar wurde, geht aus einer brieflichen Aeußerung an Reinecke hervor, dem er schreibt: „Zur Ausbildung eignen melodischen Sinnes bleibt immer das Beste, viel für Gesang, für selbstständigen Chor zu schreiben.“ Freilich konnte Schumann noch günstigere Resultate für die Vokalcomposition im Besonderen erzielen, wenn er um einen Schritt weiter gegangen wäre, und neben dem Streben nach prägnanter plastischer Durchbildung des Melodischen, zugleich die unabweisbaren Forderungen des Gesangsgemäßen erfüllt hätte. In dieser Hinsicht gewähren aber seine Gesangscompositionen, theilweise keine volle Befriedigung. Hier fehlte ihm die klare Erkenntniß, und der in seinen Schriften niedergelegte Ausspruch: „Von Sängern läßt sich Manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht Alles,“ beweist, daß er den, nicht gerade auf der flachen Hand liegenden Theil jener Anforderungen, welche das Wesen des Gesanglichen an den Componisten stellt, für unberechtigte Launen der Sänger hielt. Diese Meinung mußte nothwendig durch die, in Schumann's Wesen begründete Eigenschaft, sich gegen gewisse wohlberechtigte, ihm jedoch nicht einleuchtende Ansprüche beharrlich zu verschließen, eine kräftige Stütze erhalten. Er glaubte, um für den Gesang zu schreiben, bedürfe es außer melodischer Gestaltung [1]) nur noch der Berücksichtigung des Stimmenumfanges einer jeden Stimm-

1) Daß die Begriffe des Melodischen und Gesangsgemäßen nicht zu identificiren sind, wird als selbstverständlich vorausgesetzt.

gattung; im Uebrigen habe sich der Sänger den Intentionen des Componisten, die als rein Geistiges höher ständen, zu fügen. So wahr dies Letztere nun auch in einem gewissen Sinne ist, so darf doch nur derjenige, welcher das Wesen der Gesangskunst durchaus studirt hat, sich mit Entschiedenheit und Nachdruck darauf stützen.

Schumann's Kenntniß des vokalen Elementes war indessen für jenes freie Schalten und Walten, wie es die Werke Händel's, Mozart's, und in der Neuzeit auch Mendelssohn's erkennen lassen, nicht völlig ausreichend. Lieder wie z. B. Nr. 1 in op. 25 (Widmung), Nr. 1 in op. 36 (Sonntags am Rhein), Nr. 9 in op. 37, Nr. 4 in op. 39 (Waldesandacht), Nr. 4 in op. 40 (der Spielmann), Nr. 15 in op. 48 und Nr. 2 in op. 53 veranschaulichen das Gesagte. Es zeigt sich in ihnen ein plötzlicher, die Stimme ermüdender und irritirender Wechsel, bald hoch bald tief liegender gesanglich unvermittelter Perioden.

Einen weiteren Mangel genügender Erkenntniß bekundet Schumann in der Art und Weise, wie er für bestimmte Stimmgattungen schreibt, und wären in dieser Hinsicht beispielsweise die Gesänge Nr. 2 in op. 35 und Nr. 6 in op. 36 als Belege anzuführen; sie sind ausdrücklich dem „Tenor" zugedacht, liegen aber für einen solchen im Ganzen zu tief, und können daher nicht recht zur Wirkung gelangen. Dieselbe Bewandtniß hat es theilweise mit der Tenorpartie in „Paradies und Peri", sowie mit der Sopranpartie in dem dritten Theil der Faustscenen, anderer Beispiele nicht zu gedenken. Wenn aber Schumann in einzelnen Fällen vorschreibt: „Mezzosopran oder Alt", und „Tenor oder Baryton", so dürfte dies wohlgeeignet sein, den ihm eigenen Standpunkt in Sachen des Gesanges zu bezeichnen.

Otto Jahn sagt in seiner Biographie Mozart's treffend: „Daß der Gesang heutzutage nicht mehr der Ausgangspunkt der musikalisch-künstlerischen Bildung zu sein pflegt, ist schwerlich als ein günstiger Umstand anzusehen." In diesem Ausspruch liegt der Schlüssel zur Erklärung der Unzulänglichkeit, welche Schumann's Vokalcompositionen hinsichtlich der Handhabung des rein gesanglichen Theiles wahrnehmen lassen. Diese Unzulänglichkeit eben findet ihren Grund in den Umständen, unter welchen er die Singstimme in den Bereich seiner schöpferischen Thätigkeit hineinzog.

Schumann war, wie man gesehen, am Clavier aufgewachsen, und hatte während einer Reihe von Jahren fast ausschließlich für dieses,

ja, ohne Ausnahme an diesem Instrument geschaffen. Statt der Singstimme gab ihm dieses die wesentlichen Haltpunkte für die Vocalcomposition, und somit ist es erklärlich, daß die erstere, deren Natur er nicht durchaus studirt hatte, durch ihn manchmal eine instrumentale, claviermäßige Behandlung erfuhr. Es wird deshalb die große Mehrzahl seiner Lieder freilich nicht weniger gesungen werden, wie dieselben denn vermöge ihres herrlichen Gehaltes ja auch nur herzerfreuend, erhebend und gemüthveredelnd wirken können. Allein trotzdem darf der Wunsch nach entsprechender Berücksichtigung des feinsten und zartesten Organes, welches die Tonkunst in der menschlichen Stimme besitzt, nicht unterdrückt werden.

Die weiterhin noch in großer Anzahl entstandenen, und theils für Solostimmen, theils für den Chor geschriebenen Liedercompositionen sind im Wesentlichen von derselben Beschaffenheit, wie die eben Besprochenen; nur erreichen sie diese, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, hinsichtlich des Schwunges und der Gefühlstiefe nicht wieder.

Mit dem Jahre 1841 tritt Schumann als schaffender Musiker abermals in eine neue Phase der Entwickelung; er wendet sich zurück zur Instrumentalmusik, aber in einem andern Sinne, als er sie verlassen. Während er nämlich vorher mit Ausschluß von einigen, der Sonatenform angehörenden Werken vorzugsweise das Streben erkennen läßt, neugestaltend aufzutreten, läßt er jetzt, das symphonische Element ergreifend, ein hingebendes und ausdauerndes Anschließen an die überkommenen Formen der Instrumentalmusik erkennen. Diese Reaction ist ganz erklärlich; einem so bedeutenden Geiste, wie Schumann, konnten die bisher erlangten Erfolge im Gebiete der Instrumentalcomposition nicht mehr ganz genügen. Schon im Jahr 1839 schreibt er an H. Dorn: „— — — und dann giebt es nur Symphonieen von mir zu verlegen und zu hören. Das Clavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Nun hab ich freilich im Orchestersatz noch wenig Uebung; doch denke ich noch Herrschaft zu erreichen." [1])

Aber nicht allein die Unzufriedenheit mit der Mehrzahl jener, auf der früher eingeschlagenen Bahn erzielten Resultate erklärt die plötzliche Umkehr zu dem Ueberkommenen. Schumann hatte erkannt, daß, um mit Freiheit schaffen zu können, erst formelle Beherrschung

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 29.

erlangt sein müsse. Hierauf bezüglich schreibt er später an L. Meinardus: „Wenn man in freien Formen schaffen will, so muß man erst die gebundenen für alle Zeiten gültigen Formen beherrschen.“ Und hier möchte der Einfluß Mendelssohns, überhaupt vielleicht der einzige dieses Künstlers auf Schumann, erkennbar sein; denn daß bei Beiden hier und da verwandte Elemente zu Tage treten, ist nur als eine Folge ihrer Zeitgenossenschaft aufzufassen, — eine Erscheinung, die mehr oder minder bei allen andern gleichzeitig lebenden Componisten wahrnehmbar ist. Im Wesentlichen waren und blieben beide Meister sich selbst treu.

Es ist begreiflich, daß eine Künstlernatur, wie die Mendelssohns, Schumann imponirte und beziehentlich zur Nacheiferung anspornte, denn gerade das, was ihm theilweise mangelte, wonach er Jahre lang unaufhörlich gerungen hatte, fand er bei Mendelssohn als Haupteigenschaft im vollsten Maaße: formelle Vollendung. Sehr natürlich ist es daher, daß Schumann endlich noch gegen seine ursprüngliche Ansicht, eine Beherrschung des Formellen auf dem Wege zu erlangen suchte, auf dem Mendelssohn sie, gleich allen andern Koryphäen der Kunst gefunden hatte, nämlich im Anschluß an die Meisterwerke der Vergangenheit. Wie überraschend ihm dies sofort gelang, beweist die erste in solchem Sinne unternommene künstlerische That: die B-dur-Symphonie op. 38[1]). Mit ihr beginnt in Schumann's schöpferischer Laufbahn eine Reihe verschiedenartiger Instrumentalwerke, welche in ihrer meisterlichen Haltung großentheils unstreitig zu den werthvollsten und genußbringendsten Compositionen gehören, die er überhaupt geschaffen. Und noch mehr. Schumann erwarb sich durch einen Theil seiner im Laufe der vierziger Jahre entstandenen zahlreichen Werke jenes Ansehn, das ihm neben den größten Meistern deutscher Kunst eine hervorragende Stellung anweist, — ein beneidenswerthes Loos, welches er keineswegs allein seiner reichen Begabung, sondern ebensosehr dem unermüdlichen Streben verdankte, sich den Kunststoff unterthan zu machen.

Was die so eben erwähnte erste der im Jahr 1841 entstandenen Orchestercompositionen anlangt, so hatte unser Meister ursprünglich

---

1) Sie kam zum ersten Mal in einem öffentlichen Concert von Clara Schumann im Gewandhause zu Leipzig, am 31. März 1841 zur Aufführung.

im Sinne, sie als „Frühlingssymphonie" zu betiteln. Auch die einzelnen Sätze sollten mit Ueberschriften versehen werden. So waren für das erste und letzte Stück die Bezeichnungen „Frühlingserwachen" und „Frühlingsabschied" beabsichtigt. Aehnliche Epitheta hatte Schumann auch den beiden Mittelsätzen zugedacht. Bei der Herausgabe des Werkes sah Schumann indessen von diesen Benennungen gänzlich ab. Er wollte den Geist der Composition frei wirken lassen, und hat insofern Recht darin gehabt, als derselbe an sich sprechend genug ist, um auch ohne derartige Fingerzeige verständlich zu sein. In der That wird jeder Einsichtsvolle zugeben, daß das Werk unverkennbar eine Stimmung in sich trägt, welche geeignet ist Lenzesempfindungen zu erwecken. Und ähnliche Gefühle beseelten Schumann offenbar, als er die B-dur-Symphonie schrieb. War doch nach einer düster umwölkten Vergangenheit endlich der sehnsüchtig erwartete Sonnenschein des Lebens bei ihm zum Durchbruch gekommen, — war er doch nach langen, harten Stürmen und Kämpfen nunmehr an der Seite eines über Alles geliebten Wesens in den Hafen der Ruhe eingelaufen. Sein Herz jauchzte auf vor Freude. Der ganzen Welt mußte er verkünden, daß es endlich Frühling geworden in seinem Innern.

Gleich einem Heroldsruf kommt dies sofort in den ersten Takten der fraglichen „Tondichtung" zum entschiedenen Ausdruck. In schmetternden Hörner- und Trompetenklängen schallt es hinaus, was sein vom Druck der Verhältnisse befreites Gemüth bewegt: es ist der Kern des Hauptthema's vom ersten Allegro, mit dem die genannten Instrumente siegesbewußt auftreten. Das ganze Orchester wiederholt den Ruf, mit Ausnahme der beiden ersten Hörner, sowie der Posaunen und Pauken, die aber einen Takt später mit einstimmen. Ein kleines Motiv wehmüthigen Ausdrucks, beantwortet von markigen Akkordschlägen, schließt sich in zweimaliger Wiederholung an. Dann erscheint das erste Glied des Thema's in den Holzblasinstrumenten, lieblich wie lindes Frühlingswehen. Und nun leitet ein Accelerando in's Allegro hinüber, in welchem sich ein heiter bewegtes Leben entfaltet. Das treibt und wächst so lustig aus dem kleinen fast unscheinbaren Anfangsmotiv hervor, wie das keimende und hervorsprießende junge Grün in Wald und Flur, — eine echte Frühlingsstimmung. Zwar in der Durchführung, bald nach Beginn des zweiten Theiles, werfen trübe Erinnerungen ihre dunkelen Schatten über das lachende Bild, aber doch nur für Augenblicke. Alsbald bricht wieder

der volle Sonnenschein hervor; in heiterer Stimmung geht es weiter, und durch die gefühlswarme, innig empfundene Coda zum Schluß, welcher sich in der fanfarenartigen Achtelfigur der Fagotten, Hörner und Trompeten bis zum höchsten Jubel steigert. Mit guter Wirkung ist der Idee dieses Satzes entsprechend, im zweiten Theil desselben der Triangel benutzt. Das ganze Stück athmet Grazie, Anmuth und Frohsinn in einem Maaße, wie es eben nicht häufig in Schumann's Compositionen der Fall ist.

Der zweite langsame Satz, Larghetto betitelt, lehnt sich an die im Vorhergehenden entwickelte Stimmung an, indem er sie nach Seite einer gemüthvoll vertieften Beschaulichkeit zum Ausdruck bringt. Auch hier verdunkelt sich im Verlaufe des Satzes, gleich nachdem die schöne Anfangsmelodie von den Violoncellen gespielt worden ist, einmal das Tongemälde; doch bald gewinnt die warme, innige Empfindung, von welcher der ganze lyrische Erguß erfüllt ist, wieder die Oberhand.

Sehr sinnig und geschmackvoll hat Schumann die Hauptcantilene — ein eigentliches zweites Thema ist nicht vorhanden, da das kleine Motiv des beim 25. Takt beginnenden Seitensatzes lediglich aus der Umkehrung des 13. und 14. Taktes besteht — zu behandeln gewußt. Zuerst erscheint sie in der ersten Violine, getragen von begleitenden Streichinstrumenten, zu denen sich weiterhin melodieverstärkende und harmoniefüllende Bläser gesellen; sodann tritt sie in den Violoncellen mit einer duftig zarten Begleitung von Blasinstrumenten auf, zu welcher die ersten Geigen mit den Bässen im Pizzicato erklingen, während die zweiten Geigen und Bratschen durch eine auf- und abwogende Figur die Bewegung im Fluß erhalten. Und endlich wird sie zum dritten Mal von der Oboe und dem Horn, in lieblicher Figuration von Geigen und Violen umspielt, vorgetragen. Alsdann folgt die sanft auslaufende Coda, an deren Ende unerwartet die feierlich erklingenden Posaunen auftreten, um das Motiv des folgenden Satzes anzudeuten. Einen wirklichen Schluß hat das Larghetto nicht. Mit kurzer modulatorischer Wendung wird der Dominantdreiklang von G-moll ergriffen, welcher unmittelbar in das mit zwei Trio's versehene und in D-moll stehende Scherzo hinüberführt.

Dieses beginnt in leidenschaftlicher Bewegung und entsprechender kräftiger Rhythmisirung, ist aber in seinem weiteren Verlaufe in scharf entgegengesetzten Contrasten gehalten, da zu Anfang des zweiten

Theiles heiter frohlockende Weisen ertönen, welche jedoch bald wieder von der Grundstimmung abgelöst werden.

Das erste der beiden Trio's, dessen gleichmäßig springender Rhythmus die Erinnerung an das Hauptthema des ersten Satzes zurückruft, ist ein reizender Tonsatz, in welchem Bläser und Streicher auf originelle Art miteinander in kurzen Phrasen alterniren, was übrigens bei dem äußerst schnellen Tempo — der Dirigent muß ganze Takte markiren — für eine entsprechende Wiedergabe nicht ohne Schwierigkeiten ist. Von eigenthümlicher Wirkung erweist sich dabei die im Verlaufe des Stückes auftretende, und wie ein zart geflochtenes Band sich durch den 2/4 Takt hindurchziehende Triolenbewegung. Das ganze Trio hat etwas ungemein Phantastisches; man könnte fast glauben, daß dem Componisten bei der Conception desselben folgende Worte Faust's vorgeschwebt haben:

„Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eines in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf- und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen
Harmonisch all' das All durchklingen!“

Nachdem das Scherzo ganz in der erstmaligen Weise wiederholt worden, tritt das zweite Trio ein, welches mit Ausnahme der letzten acht Takte durchweg aus der, schon im ersten Satz vorkommenden Skala nebst deren Umkehrung aufgebaut ist. Es erfolgt die abermalige Wiederholung des Scherzo's, doch in wesentlicher Abkürzung. Auf überraschende Art wird schon nach sechzehn Takten die im hellen D-dur stehende Coda eingeführt, welche mit feinsinnigen Beziehungen auf das Vorhergegangene den Satz in originellster, aber durchaus ungezwungener Weise zu erfreuendem Abschluß bringt.

Das Finale beginnt mit einigen einleitenden Takten, deren Kern, in rhythmischer Beziehung auf das gegen Schluß des ersten Theiles auftretende F-dur-Motiv hindeutend, in der Skala besteht, welche auch in diesem Satz wiederum als wesentliches Glied der Entwickelung erscheint. Der Grundzug dieses Stückes entspricht hinsichtlich der Stimmung dem ersten Allegro der Symphonie; es ist eine stellenweise bis zum Uebermuth gesteigerte Fröhlichkeit, die dann aber auch hier und da von ihrem Gegensatz abgelöst wird. Am stärksten tritt der letztere in der sogenannten Durchführung hervor, welche ganz und

gar auf der geistvollen Benutzung des so eben erwähnten F-dur-Motiv's, (es ist das zweite Thema des Satzes) beruht. Das Streichquartett ist dabei tremolirend in wirkungsvoller Weise thätig; erst pp und in kurzen Absätzen, zwischen denen das gedachte Thema theilweise oder ganz in den Holzblasinstrumenten erscheint, — sodann aber unausgesetzt in einem langen, von dem erschütternden Ruf der Posaune angekündigten Crescendo mit thematischer Beziehung, während Blasinstrumente langgedehnte Töne aushalten, um dann schließlich wieder auf jenes Thema zurückzukommen. Es ist, als ob ein angstvoll banger Traum herauf- und vorüberzieht. Doch der verdüsterte Horizont hellt sich wieder auf. Mild beruhigend und versöhnend ertönt der Hörner Klang mit der Flöte, und eine anmuthige Cadenz der letzteren führt wieder zum ersten Thema zurück, dem alsdann die entsprechende Fortsetzung folgt. Und nochmals taucht weiterhin das düstre Bild bedrohlich auf, welches uns der Tondichter in der Durchführung gezeigt hat; aber es vermag die rauschenden Klänge der Lebensfreudigkeit nicht mehr zu verdrängen, und glanzvoll aufleuchtend schließt das Werk, wie es begonnen.

Die B-dur-Symphonie in ihrer Totalität, hinterläßt entschieden den Eindruck einer Schöpfung, welche bedeutungsvoll Erlebtes in tondichterischer Sprache zu beinahe greifbarem Ausdruck bringt. In diesem Sinne könnte man, wie Schumann es selbst in Betreff der Schubert'schen C-dur-Symphonie gethan[1]), sehr wohl von dem „novellistischen Charakter" des fraglichen Kunstgebildes sprechen. Daß dieser Charakter sich nicht auf Kosten der Gesammtdarstellung geltend macht, sondern in wohlgestalteten und knapp gehaltenen Formen sich ausspricht, verleiht dem Werke einen dauernden Kunstwerth.

Schumann hat das Wesen des Symphonischen, auf dem Studium der Meisterwerke dieser Gattung fußend, mit eigenthümlichem Geist erfaßt und behandelt. Wenn demgemäß der Inhalt dieser seiner Werke als ein echt Schumann'scher bezeichnet werden muß, so läßt sich doch nicht verkennen, daß ihm bei Gestaltung derselben insbesondere Beethoven's Kunst vorgeschwebt hat, und dies zunächst in formeller Beziehung. Indessen unterscheidet er sich hierbei in einem Punkt wesentlich von seinem hohen Vorbilde. Es betrifft die Durchführung des sogenannten, von Haydn vervollkommneten Sonatensatzes, wie er

---

1) S. Schumann's Ges. Schriften (Aufl. 2) Bd. II, 142.

sich hauptsächlich in dem ersten Stück der höher stylisirten Instrumentalmusik manifestirt. Derselbe besteht, wie allgemein bekannt, aus drei in ein und demselben Tonstück aufs Engste miteinander verbundenen Theilen. Zwei dieser Theile, nämlich der erste und dritte, correspondiren nach Form und Inhalt miteinander. Zwischen ihnen liegt die Durchführung, welche gewöhnlich aus einem der im ersten Theil auftretenden Themen (oder auch aus beiden vereint) im Wege der contrapunktisch imitatorischen Gestaltung entwickelt wird. Den Modus für diese Durchführung hat Haydn insofern erfunden und normirt, als er der erste Tonmeister war, der sich in Betreff der mittleren Abtheilung des Sonatensatzes jener Behandlungsmethode bediente, die man mit dem technischen Ausdruck als „thematische Arbeit" bezeichnet.

Mozart befolgte in der angedeuteten Beziehung Haydn's Verfahren, und nach ihm nicht minder Beethoven, der die „thematische Arbeit" in der Durchführung seiner Symphonien insbesondere zum Gegenstande tiefsinniger Combinationen machte. Die bewunderswerthe Verwendung der Motive zu immer wieder sich neu gestaltenden Tonbildern in stetig gesteigertem architektonischen Aufbau, verleiht seinen Schöpfungen eine ganz besonders hohe Bedeutung.

Anders verfährt Schumann in seinen Durchführungssätzen. Dieselben sind unter Benutzung der Themen des ersten Theiles, zur Hauptsache aus größeren in sich abgeschlossenen Perioden gebildet, welche mittelst Transposition in andern Tonarten entweder ganz oder theilweise wiederholt werden. Diese Manier, welche unser Meister wie es scheint, von Franz Schubert entlehnt hat[1]), findet sich mehr oder minder in fast allen größeren Instrumentalwerken Schumann's vor. Sie tritt uns vornehmlich in der B-dur-, D-moll- und C-dur-Symphonie, im Clavierquintett, und bis zu einem gewissen Grade auch in den Streichquartetten entgegen. Am stärksten ist aber das bezeichnete Verfahren wohl in der D-moll-Symphonie ausgeprägt. Hier bringt die Durchführung einen weit ausgestalteten Tonsatz von 74 Takten, der unmittelbar darauf eine kleine Terz höher repetirt wird, was denn doch trotz aller Schönheit der betreffenden Musik einigermaßen monotonieerzeugend wirkt.

Die D-moll-Symphonie, welche man hinsichtlich ihres Charakters

1) S. dessen Claviertrio's op. 99 und 100.

als das Gegenstück des vorher besprochenen Werkes bezeichnen könnte, ist der Entstehungszeit nach die zweite in der Reihe ihrer Schwestern, weshalb die Besprechung derselben gleich an dieser Stelle erfolgen möge. Sie rührt ebenfalls aus dem Jahr 1841 her, erhielt indessen erst nach Ablauf eines vollen Decenniums ihre jetzige Gestalt. Gleich wie die B-dur-Symphonie besteht sie aus vier, in formeller Hinsicht durch knappe und klare Gliederung sich auszeichnenden Sätzen, die unmittelbar in einander übergehen, und also ohne irgend welche Unterbrechung gespielt werden müssen. Zu dieser Anordnung wurde Schumann vielleicht durch die kurze Romanze (an Stelle des langsamen Satzes) veranlaßt, wenn nicht etwa das Streben nach größerer formeller Abrundung dazu geführt hat.

Dies Verfahren steht übrigens nicht vereinzelt in der Musikliteratur da. Mendelssohn fordert für seine A-moll-Symphonie gleichfalls die unmittelbare Aufeinanderfolge der vier Sätze; wobei jedoch zu bemerken ist, daß er die einzelnen Stücke vollständig abgeschlossen, mithin der Möglichkeit Raum gegeben hat, zwischen denselben Ruhepausen eintreten zu lassen, — eine nicht zu verkennende Annehmlichkeit für den Zuhörer.

Die instrumentalen Abänderungen, welche Schumann der, kurz nach ihrer Niederschrift am 6. December 1841 in Leipzig zur Aufführung gebrachten, dann aber bis zum Jahre 1851 [1]) unbenutzt gebliebenen D-moll-Symphonie angedeihen ließ, beziehen sich auf die Blasinstrumente. Das Streichquartett wurde im Wesentlichen beibehalten, wie es ursprünglich geschrieben war. [2]) Außerdem kam ein Instrument, welches in der Romanze dem ersten Entwurf gemäß eine Rolle spielen sollte, in Wegfall: die Guitarre. Schumann mochte sich bei der ersten Leipziger Aufführung davon überzeugt haben, daß dieses dürftige

1) In der neuen Ueberarbeitung wurde diese Symphonie zum ersten Mal beim Niederrheinischen Musikfest des Jahres 1853 in Düsseldorf unter Leitung des Componisten zu Gehör gebracht.

2) An dieses schöne Werk knüpft sich für mich eine mir besonders werthvolle Erinnerung aus der Zeit meiner Düsseldorfer Wirksamkeit. Schumann ersuchte mich nämlich eines Tages im Hinblick auf die von ihm vorzunehmende Umarbeitung desselben, aus dem ursprünglichen Manuscript das Streichquartett, (wenn mich mein Gedächtniß nicht täuscht, vollständig von Anfang bis Ende) zu copiren, um dann in die so neu angelegte Partitur die zu verändernden Partien der Blasinstrumente einzutragen.

Tonwerkzeug den andern Orchesterinstrumenten gegenüber nicht zur Geltung zu bringen sei.

Das erste Allegro des Werkes unterscheidet sich in formeller Beziehung dadurch von dem Herkommen, daß der erste Theil desselben, welcher im Wesentlichen aus der im ersten Takt auftretenden Sechzehntheilfigur entwickelt ist, kein deutlich hervortretendes Seitenmotiv hat. Ein zweites, gesanglich schön wirkendes Thema erscheint erst im Verlaufe der Durchführung, also im zweiten Theil dieses Satzes.

Dem Ganzen ist eine kurze, spannende Einleitung vorangestellt. Sie kündigt sich gleich einem festen Entschluß, mit dem vom ganzen Orchester — nur die Posaunen pausiren — im kräftigen Unisono angeschlagenen A als Dominant der gewählten Haupttonart an. Im Diminuendo bis zum Pianissimo verhallend, geht dieses A in eine sanft auf- und absteigende Achtelfigur von fast wehmüthig bittendem Charakter über. Doch schon nach wenigen Takten rafft die herabgestimmte Empfindung sich wieder auf, und in jähem Wechsel erklingt nochmals das A nebst der Wiederholung der sich daranschließenden und bereits einmal vernommenen Takte. Die Bitte steigert sich, wird dringlicher, und indem sie wieder nachläßt, tritt das geschwungene Sechszehntheil-Motiv des ersten Satzes in der Primgeige auf. In beschleunigtem Zeitmaaß treibt dasselbe dem Allegro zu, bei dessen Eintritt es in wuchtiger Bewegung unaufhaltsam fortstürmt. Es ist ein düster bewegtes Gemälde, welches der Tondichter hier vor unsern Sinnen entfaltet, eindringlicher noch wirkend durch den prononcirten Rhythmus. Dringt auch hier und da ein Lichtblick durch das düstere Gewölk, wie bei der im zweiten Theil wiederholt auftretenden lieblich beruhigenden Cantilene, so waltet doch der tief ernste, stellenweise sogar ins Dämonische hinübergreifende Ausdruck entschieden vor. Und selbst der aus den beiden Hauptmotiven des Satzes gebildete Schluß, welcher die düstere Stimmung verdrängend, etwas Triumphirendes hat, vermag sich noch nicht so recht zum vollen ungebundenen Frohsinn zu erheben.

Dieser Kampf zwischen den zwei angedeuteten Gegensätzen wiederholt sich, obwohl auf modificirte Art, in den beiden folgenden Sätzen. Mehr aber schon wie im ersten Stück gelingt es dem Tondichter, sich von dem auf seinem Gemüth lastenden Druck in der folgenden Romanze zu befreien, in deren träumerisch schwermüthige, dabei aber doch zum Herzen gehende Weisen sehr entsprechend ein Theil der

oben betrachteten Einleitung verwoben ist. Denn wahrhaft tröstend und erquickend, läßt sich alsbald eine Soloviolinе vernehmen, welche beim Eintritt des D-dur-Satzes den aus dem Einleitungsmotiv weiter entwickelten Gedankengang in anschmiegender Figuration lieblich umspielt.

Aber auch damit ist der Sieg über die finsteren Gewalten nicht errungen, die vielmehr nochmals ihre Macht im Scherzo zu behaupten suchen. Besänftigend, lindernd, tritt das dazu gehörige Trio mit seinen zart bewegten, dem leichtbeschwingten Vogelfluge vergleichbaren Linien ein. Sehr schön ist bei der Wiederholung dieses B-dur-Satzes dessen allmählige Auflösung und Verflüchtigung gedacht.

In das duftige Verklingen dieses reizenden Tonspieles mischt sich unerwartet und plötzlich ein ernstes Element. Es ist jenes Sechszehntel-Motiv des ersten Satzes, welches hier wieder auftaucht. In ruhig gemessener Haltung bewegt es sich durch verschiedene Positionen, begleitet von tiefliegenden und im Tremolo erzitternden Harmonien unter schmetternden Rufen der Blechinstrumente, — ein spannender Moment, dem die schönste und für das Gefühl wohlthuendste Lösung durch den schnellkräftigen und siegesbewußten Eintritt des Finale zu Theil wird. Der Anfang desselben ist aus den letzten Takten des ersten Satzes mit Hinzufügung einer kurzen, scharf markirten Achtelfigur gebildet, aus welcher sich im Verein mit anderen, neu eingeführten Motiven der ganze Satz des Weiteren in schlanker, lebendiger und eindringlicher Weise entwickelt. Also auch hier wird wieder auf schon Bekanntes zurückgegriffen, so daß die einzelnen Sätze der D-moll-Symphonie einen organischen Zusammenhang untereinander aufweisen, der das Ganze wie aus einem Guß erscheinen läßt.

Das prächtige Werk erinnert trotz seiner geistigen Selbstständigkeit in mehr als einer Beziehung an Beethoven, wie denn Schumann überhaupt dem Großmeister der Symphonie um Vieles näher steht, als die andern hervorragenden Tonsetzer der Neuzeit. Namentlich ist es das Zwingende und Beherrschende seiner Gedankenkraft, was man als einen dem Wesen Beethoven's geistesverwandten Zug bezeichnen könnte. Hier liegt auch die unwiderstehliche Macht seiner Individualität, welche uns im Augenblicke des Genusses jene Bedenken völlig vergessen läßt, die bei ruhiger Betrachtung einiger der größeren Werke des Meisters erregt werden.

Was speciell seine ersten beiden Symphonien anlangt, so macht

sich in denselben eine Behandlung der Instrumente fühlbar, die stellenweise entschieden dem Claviersatz angehört und daher auch mitunter dem Charakter einzelner Tonwerkzeuge entgegensteht. Indessen nicht allein das bisweilen Unpraktikable der Instrumentenbehandlung wäre hervorzuheben, sondern auch die mehrfach in Schumann's Orchesterwerken zum Vorschein kommende sehr dunkle und sogar trübe Klangwirkung. Diese findet mit ihren Grund in der Ausdehnung des Modulationskreises auf die fernliegenden B- und Kreuztonarten, welche einer offenen, hellen und glänzenden Tongebung hinderlich sind, weshalb denn auch nicht selten Schumann's Toncolorit mehr charakteristisch als schön im euphonischen Sinne erscheint. Daß aber diese beiden Eigenschaften sich sehr wohl miteinander vereinigen lassen, zeigen uns die Instrumentalwerke der Heroen. Auch an dem rechten Maaß im Gebrauch der orchestralen Mittel läßt es Schumann in einzelnen Fällen fehlen. Es sei nur auf die D-moll-Symphonie hingewiesen, in welcher hier und da ein unverkennbares Mißverhältniß zwischen dem Streichquartett und den Blechinstrumenten besteht. Nichts desto weniger ist und bleibt es bewundernswerth, wie überraschend schnell Schumann den ihm im Hinblick auf seine vorhergehende schöpferische Thätigkeit so gut wie völlig unbekannten Orchestersatz im Ganzen und Großen zu erfassen und zu bewältigen wußte. Auch in formeller Hinsicht zeigen die beiden ersten Symphonien einen sehr bedeutenden Fortschritt. Ganz zweifellos ist es, daß für den Meister hierbei die hingebende Beschäftigung mit der Liedcomposition während des Jahres 1840 von wesentlichstem Nutzen war.

Zwischen die beiden besprochenen Symphonien ist der Entstehungszeit nach noch ein drittes größeres Instrumentalwerk, betitelt: „Ouvertüre, Scherzo und Finale", (op. 52)[1]) einzureihen, welches sich in seiner Umgebung ausnimmt, wie ein geistreiches, sorgfältig ausgeführtes Genrebild inmitten zweier grossstylisirter Gemälde. Die Motive desselben sind anmuthig, aber in ihrem knappen Zuschnitt eben nicht bedeutend, wie denn auch das Ganze in seiner Gesammtgestaltung nicht hervorragend ist. Den anziehendsten Theil bildet jedenfalls das originelle, aus einer kurzen punktirten Figur entwickelte Scherzo mit seinem graziösen Trio. Nach diesem Satz kann das Finale, welches

1) Zum 1. Mal am 6. December 1841 im Leipziger Gewandhaussaale aufgeführt.

im Jahre 1845 einer Umarbeitung unterzogen wurde, keine Steigerung mehr ergeben.

Ohne Frage steht diese Schöpfung in ihrer Totalität gegen die übrigen symphonischen Gebilde Schumann's zurück; allein trotzdem läßt sie überall die Hand des Meisters erkennen.

Gleichzeitig mit den drei Orchesterwerken machte Schumann noch den unvollendet gebliebenen Entwurf zu einer Symphonie in C-moll: es zeigt sich also auch hier wiederum das Beharren in einer bestimmten Kunstthätigkeit. Ein späterer Versuch die betreffende Skizze auszuführen, war leider vergeblich, da Schumann seinen Aeußerungen zufolge sich nicht mehr in dieselbe hineinzufinden vermochte.

Außerdem entstanden im Laufe des Jahres 1841 noch ein, weiterhin als erster Satz zum Clavierconzert (op. 54) benutztes Allegro, ferner eine Composition für Gesang zur „Tragödie“ von Heine „mit Orchesterbegleitung“,[1]) wie Schumann's Compositionsverzeichniß ausdrücklich besagt, und endlich einige kleine Clavierstücke, die später als Nr. 4, 12 und 13 in op. 99, sowie als Nr. 16 in op. 124 zur Veröffentlichung gelangten.

Durch seine vorstehend betrachteten symphonischen Werke löste Schumann das Problem, Eigenthümliches und Bedeutendes in einer schon völlig ausgestalteten, und bis zur Spitze entwickelten Kunstgattung zu schaffen[2]).

Ganz dieselbe Bewandtniß hat es auch mit seinen im folgenden Jahre componirten Kammermusikstücken. Diese bestehen speciell in den drei Streichquartetten (op. 41), in dem allbekannten, überall mit ungetheiltem Enthusiasmus aufgenommenen Quintett (op. 44), so wie in dem Quartett (op. 47) für Pianoforte und Streichinstrumente.

---

1) Möglicherweise ist das Wort „Orchesterbegleitung“ ein Schreibfehler Schumann's. Mir ist nur eine Composition dieser drei Heine'schen Lieder unter dem Titel „Tragödie“ bekannt; sie findet sich in op. 64 mit abgedruckt. Außerdem müßte Schumann noch eine zweite Composition dieses Namens unternommen haben, wenn die obige Angabe richtig sein sollte. Davon besagt aber sein Compositionsverzeichniß nichts.

2) Eine den zahlreichen Meisterwerken der Vergangenheit gegenüber wohl erklärliche Bescheidenheit ließ Schumann selbst später noch die Aeußerung thun, daß man im Bereich der Sonate und Ouvertüre nichts mehr leisten könne. Gleichwohl componirte er in den letzten Lebensjahren mehrere diesen beiden Gattungen angehörende Werke.

Das Clavierquintett nimmt nicht allein unter den Schumann'schen Geistesprodukten einen sehr hohen Rang ein, sondern überhaupt, unter allen gleichartigen Werken seiner Zeitgenossen bis zu der Markscheide hinauf, welche die neuere Musik von der sogenannten „klassischen", mit Beethoven schließenden Periode trennt. Es ist ohne Bedenken sogar als das bedeutendste, seit Beethoven's Erscheinung entstandene Kunstwerk im Kammerstyl zu bezeichnen. Denn bei aller Gedrängtheit, Geschlossenheit und Abrundung der Form, die hier wie ein schönes, kleidsames, eine edle Gestalt umhüllendes Gewand erscheint, birgt es eine so reiche Kraft und Originalität der Erfindung, einen so kräftigen und kühnen, und doch nirgend extravagirenden Aufschwung, eine so glückliche Polarisation aller, zur Gestaltung des wahren Kunstwerkes erforderlichen Kräfte und Faktoren in sich, wie keine zweite derartige Composition der Neuzeit. Was diesem Tonstücke aber noch als ein ganz besonderer Vorzug angerechnet werden muß, ist der Umstand, daß der von vornherein genommene Aufschwung sich durch alle vier Sätze ebenmäßig in steter Steigerung fortsetzt. Ja, am Schlusse des Finale's, da man die Kraft des Componisten endlich erschöpft glauben könnte, gipfelt sich das Ganze noch in bedeutsamer Weise durch die geistvolle Combinirung der beiden in verwandtschaftlicher Beziehung zu einander stehenden Hauptmotive des ersten und letzten Stückes in strenger Durchführung. So gewährt dies Werk gleichsam das Bild eines Wanderers, der durch die blühend reiche, am Bergeshange sich ausbreitende Landschaft dahinziehend, immer höher steigt, um sich auf der Spitze des Gipfels umschweifenden Blickes noch einmal der Betrachtung des zurückgelegten Weges zu erfreuen. In diesem Kunstwerke treffen die höchsten Bedingungen künstlerischen Schaffens zusammen. Begeisterte Inspiration, schwunghafter Ausdruck, schön beherrschte Leidenschaft, Noblesse der Empfindung, Reichthum der Phantasie, Frische und Gesundheit der Stimmung, und vollendete Durchführung zeichnen es in seltenem Grade aus.

Ganz besonders fesselnd ist der erste Satz durch die in ihm sich vollziehende thematische Arbeit. Das ganze Stück ist fast allein aus dem ersten, so entschieden wie urkräftig auftretenden Motiv gebildet; man muß staunen, welche Mannichfaltigkeit der Erscheinungen aus demselben abgeleitet ist. Darin aber zeigt sich die wahre Bedeutung der poetischen Gestaltungskraft, einen Gedanken in wechselnder Metamorphose fortwährend unter anderen, immer wieder neu erscheinenden

Gesichtspunkten und Beleuchtungen vorzubringen, ohne den Hörer irgendwie zu ermüden. Auch das Scherzo bietet einen merkwürdigen Beleg dafür; es ist einzig und allein aus einer geistvollen Benutzung der Skala gleichsam hervorgezaubert, — ein äußerst belebtes, geistsprühendes Tonbild, zu welchem die originellen und phantastischen Trio's einen wirksamen Contrast bilden. Diesem Stück geht der langsame, in marschartigem Character beginnende und schließende Satz mit seiner wehmüthig süßen Melodie des Maggiore und dem leidenschaftlich erregten Agitato voraus. Das mehrentheils humoristisch gehaltene Finale beschließt dies herrliche Werk.

Nicht so durchaus körnig und gedrungen, nicht so aus dem Vollen geschnitten wie das Quintett, ist das Clavierquartett (op. 47). Allein es entschädigt dafür durch mancherlei Feinheiten des Detail, die wiederum jenem Werke nicht in gleichem Maaße eigen sind; wie denn überhaupt beide Tonschöpfungen, den gleichartig angelegten Schluß der Finale's ausgenommen, ihrem Wesen nach sich als grundverschieden von einander erweisen. Wenn das Quintett, namentlich in den drei ersten Sätzen etwas ausgesprochen Heroisches hat, so ergeht sich das Quartett in einem von wohlthuender Wärme und Lebendigkeit durchdrungenen Charakter, der als ein zwischen den verschiedenartigen Gefühlstonarten gleichsam schwebender zu bezeichnen sein dürfte. Jedenfalls ist das Clavierquartett eine höchst werthvolle Bereicherung der Kammermusik von bleibendem Werth.

Dasselbe gilt auch von den drei Streichquartetten, die, obschon sie sich theilweise von den durch Haydn gegebenen Normen des Quartettstyls entfernen, dennoch durch Originalität und Reichthum der Erfindung ungemein fesselnd wirken.

Am gelungensten und zugleich ergiebigsten für den Genuß, sind wohl in allen dreien Compositionen die beiden mittleren Sätze. Dieselben enthalten seltene Kostbarkeiten der Kunst. Vor Allem aber sind die As-dur-Variationen[1]) des zweiten Quartetts von hervorragender Bedeutung, wenn auch die Ausführung derselben bezüglich einer

1) Das bei der Coda derselben vorgeschriebene „più lento" ist ein Druckfehler und nach Angabe Schumann's in „più mosso" zu verwandeln. Bei dieser Gelegenheit sei auch bemerkt, daß die Metronomisirungen in Schumann's Werken nicht maßgebend sind, weil der Meister sie nach einem unrichtig gehenden Metronom gemacht hat, wie sich erst später herausstellte.

vollkommen saubern Intonation den Spielern die ausgesuchtesten Schwierigkeiten bietet. Dies findet seinen Grund darin, daß der Meister nicht hinreichend berücksichtigte, für welche Instrumente er schrieb; und so mischt sich, gleichwie in den Symphonien, so auch hier der Claviersatz in mitunter recht fühlbarer Weise mit ein. Derselbe macht sich auch sonst in den Streichquartetten noch stellenweise bemerklich, so namentlich in dem, für Schumann's Empfindungsart höchst charakteristischen Eintritt der Begleitungsstimmen auf den schlechten Takttheilen. Dieses sogenannte Nachschlagen der Instrumente, welches z. B. beim Anfang des „Trio“ im zweiten Quartett insofern ganz unpraktisch ist, als kein einziger der vier Spieler vorschlägt, mag in zweihändigen Claviercompositionen nicht eben störend sein. Beim Ensemblespiel dagegen, insbesondere aber im Streichquartette, wird es immer, und selbst bei gelingender Darstellung als eine für das Gefühl unbehagliche Licenz empfunden werden.

In formeller Hinsicht stehen alle so eben betrachteten Kammermusikwerke Schumann's, wenn man von gewissen, durch den angeborenen Hang zu freierer Gestaltung bedingten Modificationen absieht, zur Hauptsache im Anschluß an die Ueberlieferungen der Meisterwerke, was denselben denn nächst der ihnen innewohnenden geistigen Bedeutung, auch den Werth einer wohlgebildeten äußeren Erscheinung verleiht.

Noch sind hier die gleichfalls dem Jahre 1842 angehörenden „Phantasiestücke“ (op. 88), für Pianoforte, Violine und Violoncello zu erwähnen. Den eben betrachteten Werken stehen sie nicht ebenbürtig zur Seite. Ursprünglich sollten sie, im Ganzen betrachtet, als Claviertrio gelten; doch sah Schumann von dieser Bezeichnung später ab, die allerdings nach den üblichen Begriffen wenig passend gewesen wäre, da die fraglichen Tonsätze nicht der Sonatenform angehören, sondern aus einer freieren Anwendung der Lied- und annäherungsweise auch der Rondoform hervorgegangen sind. Bilden indessen die Phantasiestücke auch kein geschlossenes und tiefer angelegtes Ganzes, so können sie doch durch die ihnen eigenen ansprechenden Stimmungen interessiren.

Es ist schon mehrfach von dem stillen, in sich gekehrten Wesen Schumann's die Rede gewesen. Dieses ihn so sehr charakterisirende Wesen gewann in der inzwischen geschlossenen Ehe noch schärfere Ausprägung. Nicht nur bot sich ihm fortan seltener Gelegenheit, in

diejenige Berührung mit der Außenwelt zu treten, welche dem Einzelstehenden in gewissen Fällen durchaus nicht erspart bleibt, seine Gattin suchte auch in bewundernswerther weiblicher Aufopferung alles Gewöhnliche des Daseins möglichst von ihm ferne zu halten, was hemmend oder störend auf seine Berufsthätigkeit hätte einwirken können. So bildete sie recht eigentlich die Vermittlerin zwischen ihrem Gatten und dem praktischen Leben überall da, wo nicht die zwingende Macht besonderer Beziehungen vermochte, die Schranke seines äußerlich passiven Verhaltens fallen zu machen. Unter diesen Umständen ist nichts begreiflicher, als daß Schumann's ohnehin schon schwer zugängliche und unmittheilsame Persönlichkeit, um so weniger zur Bethätigung eines umfassenderen praktischeren Wirkens in öffentlichen Kreisen geneigt und geeignet sein konnte. Dies bewahrheitete sich denn auch zunächst bei dem im Hinblick auf seine künstlerische Bedeutung ihm dargebotenen Wirkungskreise an der Leipziger Musikschule, welche am 2. April 1843, unter Oberleitung Felix Mendelssohn-Bartholdy's, und unter Mitwirkung der bedeutendsten, damals in Leipzig lebenden künstlerischen Persönlichkeiten, so wie der besten vorhandenen Lehrkräfte eröffnet wurde. Schumann's Lehrfächer waren laut eines vom Directorium der Musikschule erlassenen Programms: Pianofortespiel, Compositionsübungen und Partiturspiel. Offenbar handelte es sich hier bei weitem mehr um Gewinnung der bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit, als um einen Lehrer. Zu einem solchen mangelte ihm vor allem diejenige Eigenschaft, ohne welche das Lehramt kaum gedacht werden kann, nämlich eine beredte Mittheilsamkeit [1]), überhaupt die Fähigkeit, sich mit Entschiedenheit und Sicherheit in jedem Augenblicke verständlich zu machen. Wie sehr Schumann dies selbst fühlte, geht aus einem an *** gerichteten Briefe hervor, welcher also beginnt:

„Euer Wohlgeboren

wünscht der Unterzeichnete in einer für ihn höchst wichtigen Angelegenheit womöglich noch heute zu sprechen. Da ich mündlich mich aber

---

1) Als damaliger Schüler der Leipziger Musikschule hatte ich selbst Gelegenheit, dies aus eigener Anschauung wahrzunehmen, indem ich in eine der von Schumann zu ertheilenden Clavierstunden beordert wurde, um die Violinstimme in dem B-dur Trio von Franz Schubert op. 99 auszuführen, welches einer der Schüler spielen sollte. Die Stunde verging aber, ohne daß Schumann kaum den Mund geöffnet hatte, obwohl, wie ich mich genau erinnere, genug Veranlassung dazu vorhanden war.

vielleicht nicht so klar und deutlich auszusprechen vermag, erlaube ich mir vorläufig Ihnen Folgendes der strengsten Wahrheit gemäß mitzutheilen."

Gewiß wäre es durchaus ungerecht und unzulässig, Schumann aus dieser Eigenthümlichkeit seines Wesens einen Vorwurf formiren zu wollen, wie es denn überhaupt unbillig wäre, von Jemand die Bethätigung einer Eigenschaft zu verlangen, welche er nicht besitzt.

Uebrigens stand Schumann dem neu gegründeten Kunstinstitut, bei welchem er mitwirkend betheiligt war, keineswegs gleichgiltig gegenüber. Sein Projektirbuch beweist es, daß er auf seine Weise ein warmes Interesse für das Gedeihen desselben hegte. Es finden sich dort folgende auf die Leipziger Musikschule bezügliche Ideen verzeichnet: „Möglichst deutsche Bezeichnungen des Verlags einzuführen. — Wegen Ausschreibung eines Operntextes sich mit der Dresdner Intendanz der Oper zu verständigen. — Eine Herausgabe von S. Bach's Werken (in Sektionen) unter Aufsicht der Musikschule. — Preisvertheilungen. — Anlegung einer mus. Bibliothek." —

Man sieht, Schumann war neben seiner schöpferischen Thätigkeit auch nach dem Rücktritt von der Zeitung unablässig mit zeitgemäßen tonkünstlerischen Fragen von größerer oder geringerer Wichtigkeit beschäftigt. So hatte er auch „Motionen an eine zukünftige Musiker-Versammlung" in sein Projektirbuch eingetragen, die gleichfalls an dieser Stelle zur Charakterisirung seiner Denkweise einen Platz finden mögen: „1) Verein gegen Modernisirung älterer klassischer Werke. 2) Verein zur Ausmerzung ital. u. franz. Vortragsbezeichnungen (wenn nicht aller, so doch der entbehrlichen), Desgl. gegen Titel in ausländischen Sprachen. 3) Untersuchung über die Echtheit des Mozart'schen Requiems, und Kritik dieses matten Werkes von Kunstverständigen und Künstlern. 4) Gründung einer Sektion zur Ausmerzung corrumpirter Stellen in classischen Werken. 5) Preisaufgabe wegen d. Operntextes."

Schumann's Beziehungen zur Musikschule währten, mit Ausnahme einer Periode, in welcher er während des Jahres 1844 abwesend von Leipzig war, bis zu seiner bald darauf erfolgten Uebersiedelung nach Dresden. Sie waren ohne merklichen Einfluß auf sein äußeres Thun und Treiben, und Schumann blieb, was er bisher gewesen: der eifrig in aller Stille schaffende Künstler. Diesem Umstande verdanken wir denn nach dem Vorgange der lieblichen, ja, reizenden Variationen für

zwei Pianoforte's op. 46, zunächst die, in's Jahr 1843[1]) fallende Entstehung eines seiner umfangreichsten Werke: „das Paradies und die Peri", veröffentlicht als op. 50. Die nächste Veranlassung dazu erhielt er durch seinen schon mehrfach erwähnten Jugendfreund Emil Flechsig. Dieser war neben dem theologischen Berufe seiner, schon in den Jünglingsjahren gemeinschaftlich mit Schumann genährten Neigung zur Poesie treu geblieben, und hatte die Uebersetzung des, in Lalla Rookh von Thomas Moore enthaltenen Gedichtes „das Paradies und die Peri" unternommen. Er übergab dieselbe seinem Freunde mit dem Wunsche, sie zu einer musikalischen Composition benutzt zu sehen. Dies geschah bereits im Jahre 1841. Obwohl Schumann sofort nach der Bekanntschaft mit dem Gedichte, das nicht allein durch Gehaltsreichthum, sondern auch durch eigenthümliche Farbengebung ganz wie für des Tondichters Phantasie geschaffen war, begeisterungsvoll darauf einging, so kam es doch erst nach Verlauf zweier Jahre zur Composition desselben.

Die im engen Anschluß an das Original gehaltene Uebersetzung Flechsig's mußte, um sie brauchbar für ein größeres Tonwerk zu machen, eine formelle Umgestaltung erleiden. Schumann unternahm sie selbst,[2]) vermochte indessen die damit verbundene Aufgabe nicht ganz zu bewältigen; denn trotz mancher zweckmäßigen Aenderungen ist schließlich doch der ganze Text, wie er der Musik untergelegt wurde, ein Produkt ohne völlige formelle Einheit geblieben. Theilweis liegt dies zwar in der Dichtung selbst begründet, aber eine kritisch vollkommen klare und sichere Hand hätte zweifelsohne doch eine festere, einheitlichere Gestaltung in den Text zu bringen gewußt. Seine jetzige Beschaffenheit macht es kaum möglich, diese Composition mit Bestimmtheit einer der bestehenden Kunstgattungen beizugesellen. Die äußere Anordnung erinnert im Ganzen und Großen an das Oratorium, welchem aber der Inhalt des Werkes insofern entgegensteht, als er nichts mit dem für diese Kunstform erforderlichen Epos

---

1) Im Jahr 1843 wurden auch die Nr. 11 (op. 99) und 6 (op. 124) geschrieben.

2) Ein Mitarbeiter der „Neuen Zeitschr. f. Musik (Bd. 52, S. 211)" ist der Meinung, daß Schumann für diese Umgestaltung die Uebersetzung desselben Gedichtes von Theodor Oelkers (Leipzig, Tauchnitz jun.) wesentlich benutzt habe, da etwa ein Drittel dieser Arbeit mit dem Texte zu Schumann's „Peri" übereinstimmend sei.

gemein hat. Am nächsten kommt die fragliche Schöpfung im Hinblick auf das sich überwiegend geltend machende lyrische Element wohl der Cantate. Aber auch von dieser ist sie wesentlich unterschieden durch die Einführung einer erzählenden Person, die ohne alle Betheiligung an der Sache selbst, nur ein äußerliches Band für die Einzelmomente der Handlung bildet. Diese erzählende Person ist offenbar dem Evangelisten in den Bach'schen Passionsmusiken nachgebildet; aber keineswegs lag für Schumann jene Nöthigung vor, der sich Bach fügte. Wenn dieser den biblischen Text unberührt ließ, so hatte er gute Gründe dafür, Gründe, die ihm sicher wichtiger waren, als die Vermeidung eines ästhetischen Fehlers. Ohne Frage theilte er, ganz abgesehen von der kunsthistorischen Ueberlieferung, mit seiner Zeit die Ueberzeugung, daß das biblische Dogma nicht nur dem Inhalt sondern auch der Form nach unantastbar sei. In einem solchen Falle befand sich Schumann keineswegs. Er hatte in dem zur Composition gewählten Gedicht ein Kunstprodukt vor sich, welches, wenn es einmal umgearbeitet wurde, auch jede durch ästhetische Rücksichten gebotene formelle Aenderung zuließ. Wie leicht wäre z. B. nicht die erzählende Person, als die Einheit aufhebend, in Wegfall zu bringen gewesen? Jedenfalls hätte dabei auch der erlahmende und an Monotonie leidende dritte Theil des Werkes gewinnen müssen, dem übrigens — da er eigentlich gar keine Handlung enthält — die Einschaltung eines geeigneten Motives dienlich gewesen wäre.

Immerhin läßt sich bei Aufführungen dieser so reiz- und anmuthvollen Tonschöpfung, und zwar zum entschiedenen Vortheil für die Gesammtwirkung, dadurch etwas gewinnen, daß man die an sich musikalisch interessante, aber doch sehr gedehnte und für den Zusammenhang des Ganzen eben nicht wesentlich nothwendige Baßarie in Fis-moll „Jetzt sank des Abends goldner Schein" fortläßt.

Die Abweichungen des Textes zu „Paradies und Peri" von dem Originalgedichte rühren, wie schon bemerkt, von Schumann's Hand her. Sie bestehen mit Ausnahme einiger zweckmäßiger Kürzungen, in der Hinzufügung des Chors der „Genien des Niels", des Chors der „Houri's", des Solo's der Peri: „Verstoßen", des Quartetts: „Peri ist's wahr", des Solo's: „Gesunken war der goldne Ball" und des Schlußchors. In Betreff des letzteren gelang es dem genialen Tondichter nicht, einen wahrhaft wirkungsvollen, poetisch gesteigerten Abschluß des Ganzen zu erreichen.

Trotz der bereits angedeuteten formellen Mängel des Textes, übt das Werk von musikalischer Seite her eine ungemeine Anziehungskraft aus, und dies zwar durch die Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks, so wie durch die blendende, schimmernde Färbung, man möchte sagen, durch die orientalische, lichtvolle Wärme, die das Ganze durchzieht und ausströmt. Schumann hat es verstanden, den Grundton der Dichtung meisterlich zu treffen und vermöge des Reichthums seiner Phantasie musikalisch wiederzugeben.

Gleich die an der Spitze des Werkes stehende, duftig zarte, und wie aus lichten Tönen gewobene Instrumentaleinleitung bereitet entsprechend auf die so ganz eigenartige Tonschöpfung vor, welche der Hörer zu erwarten hat. Sie baut sich, im hellen E-dur stehend, aus einer kurzen melodischen Figur in contrapunktisch imitatorischer Durchführung auf. Diese letztere wird nur einmal vorübergehend durch den Eintritt eines kleinen, aber charakteristischen Gegenmotivs in Moll, als Hindeutung auf die vor Edens Thor harrende „schmerzbefangene“ Peri unterbrochen. Diese Anfangsfigur taucht weiterhin noch mehrfach in passenden Momenten als glückliche Reminiscenz wieder auf.

Bevor wir das Werk einer näheren Betrachtung unterziehen, sei bemerkt, daß die Peri's „nach der orientalischen Sage anmuthige Wesen der Luft sind“, welche wegen eines Fehltrittes aus dem Paradiese verwiesen wurden. Eines dieser ätherischen Geschöpfe benutzt nun der Dichter, um auf ethischer Grundlage in sinniger Weise zu zeigen, wie die versöhnende Gnade des Himmels zu erlangen sei, wenn sie auch einmal verwirkt worden. Die Peri ersehnt Einlaß in des Paradieses Garten. Solches verkündet in unmittelbarem Anschluß an die oben erwähnte Instrumentaleinleitung eine weibliche Stimme (Alt). Nun aber spricht das holde Kind der Lüfte selbst zu uns in einem reizenden, allmählig zu schnellerer Bewegung übergehendem Gesange in erweiterter Liedform. Sie preist die seligen Geister glücklich, denen es beschieden ist, im Lichte des ewigen Friedens zu wandeln, denn „ein Stündlein des Himmels ist schöner“ als Alles, was die Erde bieten kann. Die dieser Betrachtung zu Grunde liegende Empfindung hat unser Meister in Weisen auszusprechen verstanden, welche richtig wiedergegeben, herzbewegend wirken müssen. Der „die Pforte des Lichts“ bewachende Engel hört den Gesang der Peri, und mitleidvoll sagt er ihr zum Trost, es sei noch die

Möglichkeit zu ihrer Rückkehr ins Paradies vorhanden, wenn sie „des Himmels liebste Gabe“ zu erlangen und darzubringen vermöge. Sinnend begiebt sie sich von dannen; sie vergegenwärtigt sich alle ihr bekannten Wunder der Welt, ohne doch darunter etwas zu finden, was geeignet sein könnte, den Himmel zu versöhnen. So schwebt sie gedankenvoll über Indiens Blumenhügel dahin, deren Pracht und Herrlichkeit von vier Solostimmen in warmen Tönen, getragen von einer farbenreichen Instrumentalbewegung, geschildert werden. Doch die vor ihrem Auge sich ausbreitenden lachenden Fluren sind von einem verheerenden Kampfe heimgesucht. Es ist der durch blutige Tyrannei hervorgerufene Verzweiflungskampf gegen herrschsüchtige Eroberer. Hier nun tritt der volle Chor ganz der Bedeutung des Momentes entsprechend ein, um die Schrecken dieses Vorganges zu schildern. Was er singt, ist von angemessen düsterem, aber dabei energischem Charakter, zum Theil im Unisono deklamirt, — ein Tonbild von mächtiger, stark ergreifender Wirkung.

Aber Schumann hat damit seine Kraft nicht erschöpft. Er gebietet über die Mittel, den Ausdruck noch um ein Bedeutendes zu steigern. Nachdem er in einem Instrumental-Zwischenspiel treffend die wild dahinstürmenden Kriegshorden und den Beginn des Vernichtungskampfes gemalt hat, läßt er den Chor wieder eintreten, und das gefürchtete Herannahen Gazna's, des zornschnaubenden Führers der feindlichen Schaaren verkünden, wobei außer dem vollen Orchesterapparat höchst charakteristisch die Schlaginstrumente nebst der schrill ertönenden Piccoloflöte auftreten.

Nun scheidet sich der Männerchor in den der Eroberer (Baß) und der Indier (zwei Tenore), die abwechselnd einander zurufen: „Gazna lebe“, und „Es sterbe der Tyrann.“ Da entbrennt der Kampf aufs Neue, — der Tondichter drückt es meisterhaft in einem auf Cis ruhenden Orgelpunkt aus, dessen verhallender Schluß andeutet, daß das Schicksal der, ihre Heimath vertheidigenden Krieger entschieden ist.

Die Eroberer, das Schlachtfeld behauptend, rufen abermals den Namen ihres Führers Gazna aus, diesmal mit der Geltung des vollen Triumphes. Nur noch ein kühner Jüngling wagt es, sich ihm entgegenzustellen. Er ist bereit im Zweikampf mit dem Gefürchteten sein Leben einzusetzen. Bald auch sinkt er, tödtlich getroffen, dahin. Ein Schmerzensruf entringt sich bei seinem Fall den Lippen seiner

ihn überlebenden Kampfesgenossen. Diesen Moment hat Schumann zu einem sehr ausdrucksvollen, auf den Worten „Weh', er fehlte das Ziel, es lebt der Tyrann, der Edle fiel" sich aufbauenden Chor benutzt. Es ist ein Meisterstück der Charakteristik für den schmerzlich bewegten Ausdruck einer in banger Erwartung harrenden Menge. Die meist gedoppelt auftretenden Singstimmen bewegen sich wechselweise in breit gelagerten und theilweise dissonirenden Akkorden als ausgedehnte Orgelpunkte über den Noten H und Cis — das dem Vorhergehenden entsprechend gebildete Nachspiel ruht auf dem Ton Fis — während die Violoncelle mit den Bratschen und Fagotten unisono in einer, die Gesammtwirkung wesentlich erhöhenden Viertelbewegung dagegen contrapunktiren.

Die ganze Scene vom ersten Eintritt des Chores ab bis hierher ist von außerordentlich energischem, schwungvollem Wesen, und einer an's Dramatische streifenden Lebendigkeit, welche kaum noch eine Steigerung zuläßt. Im Hinblick auf die hier in knapper, conciser Form entwickelte Schlagfertigkeit des Ausdrucks ist es ganz erklärlich, wenn Schumann daran dachte, auch der Bühne seine Kräfte zu widmen, worüber die folgende Darstellung das Erforderliche berichten wird.

Verfolgen wir jetzt die weitere Entwickelung des von uns betrachteten Werkes. Auf dem Kampfplatz, den nunmehr die Peri betritt, ist es still geworden. Wie herrlich und ruhmvoll ist's, sein Leben für's geliebte Vaterland zu opfern! In diesem Gefühl nimmt die Peri einen Tropfen des von dem jugendlichen Helden vergossenen Blutes, durch dessen Darbringung sie sich Eden's Pforten zu erschließen hofft. Unter Harfenklängen erhebt sie freudig gehobenen Sinnes ihre Stimme zu dem Lobgesang: „denn heilig ist das Blut, für die Freiheit verspritzt vom Heldenmuth", welchen der volle Chor beantwortet. Und nun folgt, der damit ergriffenen Stimmung entsprechend, ein feuriges, sich ebenmäßig steigerndes Allegro, welches in theilweise freierer und theilweise strengerer, fugirter Form dem zu Grunde liegenden dichterischen Gedanken erschöpfenden Ausdruck giebt. Dies geistsprühende, den Hörer unwiderstehlich mit sich fortreißende Musikstück bildet den ebenso glänzenden als erhebenden Schluß des ersten Theiles.

Zum Beginn der zweiten Abtheilung führt uns die Dichtung wiederum an des Paradieses Pforten, wo die Peri mit ihrer Sühnen-

gabe bereit steht. Erwartungsvoll harrt sie des Einlasses; aber noch wird ihr dieser nicht gewährt:

„Viel heil'ger muß die Gabe sein
Die dich zum Thor des Lichts läßt ein,"

so lautet das abwehrende Wort des Engels, welches zu größerer Bekräftigung von einem vierstimmigen weiblichen Chor in kleiner Besetzung wiederholt wird. Dieser in Ariosoform gehaltene Einleitungssatz, bei dem zunächst der erzählende Tenor auftritt, ist in seiner einfach schmucklosen Haltung von seltener Lieblichkeit; jeder Ton derselben athmet jenen seligen Frieden des Ortes, an welchem die geschilderte Scene vorgeht. Sehr schön ist, um nur eine der Feinheiten des musikalischen Ausdrucks anzudeuten, durch den Eintritt der Posaunen der Moment hervorgehoben, in welchem der Engel aus der sich öffnenden Paradiesespforte hervortritt.

Enttäuscht begiebt sich die Peri wieder auf die Wanderung. Sie schwebt hernieder zu den Quellen des Nil's, „dessen Entsteh'n kein Erdgebor'ner noch gesehn", um ihr mattes Gefieder zu netzen und zu erfrischen. Mit glücklichem Griff hat Schumann an dieser Stelle den „Chor der Genien des Nil's" eingefügt, — ein wahres Kabinettstück an reizvoller Tonmalerei, welches die anmuthvollste Wirkung ausübt. Der Grundgedanke desselben erinnert etwas an Mendelssohn, aber die Art der gedanklichen Entwickelung, und des Colorits ist doch ganz selbstständig und durchaus Schumannisch. Eine im Streichquartett durchgeführte Sechzehntheilfigur hebt an; sie versinnlicht die lebendige Bewegung der Gewässer, während die drei Stimmen des Chores, — der schwerfällige Baß pausirt sehr angemessen während des ganzen Satzes — mit einem leicht beschwingten Motiv einander auffordern, herbeizueilen, um das fremde, liebliche Kind zu schauen, und dessen klagendem Gesange zu lauschen. Denn immerdar beschäftigt die Peri das Sehnen nach dem Himmel, und auch jetzt mischt sich der Ausdruck davon unter die Klänge des um sie geschaarten luftigen Völkchens. Mit feinem poetischen Takt legt Schumann hier der Peri wiederum jene reizende Anfangsmelodie des ersten Sopransolo's zu Anfang des Werkes in den Mund, — ein wahrhaft genialer Zug.

Doch hinweg treibt es die Peri, das köstliche Gut zu suchen, welches ihr die Seligkeit wiedergeben soll. Die Heimathstätte der Pharaonen durchstreifend, erblickt sie Egypten's Königsgrüfte, lauscht

sie dem Naturleben des wunderbaren Landes. Dies Alles schildert uns der erzählende Tenor, dessen gleichmäßig recitirender Gesang von einer treffend illustrirenden Instrumentalbegleitung umgeben ist. Sanft getragene, abwechselnd vom Streichquartett und den Bläsern ausgeführte Akkorde sind es, die wie ein lindes Spiel sonniger Aetherwellen auf und niederwogen.

Aber nun wendet sich das freundliche Bild plötzlich ins Gegentheil. Der unheimlich spitze Klang der Piccoloflöte läßt sich vernehmen, und unter ihren lang gehaltenen Tönen bewegen sich die Bläser mit den Streichern geisterhaft dahinschleichend in die Tiefe. Sodann antworten beide Instrumentengruppen einander wiederum mit Akkorden wie vorher; aber an Stelle des Wohllautes tritt nun die herbste Dissonanz. Schwer wie Blei lasten diese düstergefärbten Harmoniefolgen auf dem Gemüth, welches sich wie von einer schwülen Athmosphäre bedrückt fühlt. Gespenstisch zieht durch's Land, ringsumher ihre verheerenden Spuren zurücklassend, die furchtbare Geißel der Pestkrankheit, und die grauenvolle Empfindung, welche sich an diese Vorstellung knüpft, hat unser Meister in wenigen Takten, ohne die Gränze des Unschönen irgendwie zu berühren, oder forcirt zu werden, mit einer Wahrheit ausgedrückt, die eben so schlagend als überraschend ist. — Es sind Farbentöne, einzig in ihrer Art und wie man sie sonst in der Musik noch nicht gehört hat.

Die Peri sieht das Elend der heimgesuchten Menschheit; es entlockt ihrem Auge verklärende Thränen des Mitleids,

„Denn in der Thrän' ist Zaubermacht,
Die solch ein Geist für Menschen weint.“

Diese Worte geben dem Tondichter Veranlassung zu einem, mit äußerst zarter Instrumentalbegleitung versehenen wunderlieblichen Satz für vier Solostimmen, der nicht allein durch seine innig lebenswarme Stimmung, sondern auch durch die interessante contrapunktische Behandlung fesselt.

Und nun zeigt er uns eine Trauerscene, welche im Gefolge der Seuche ist. Ein Jüngling, von der Krankheit befallen, erwartet einsam und verlassen von den Seinen das Ende. In einem liedmäßig gebildeten Gesange, wird uns von einer Altstimme das schmerzvolle Weh' geschildert, welches er erdulden muß. Dann spricht er selbst, die ausdrucksvolle Melodie wiederholend, mit gebrochener Stimme zu uns. Nur nach einem Tropfen Wasser verlangt es ihn, um die

„fiebrische Glut" zu stillen. Die Wirkung dieses kleinen Tonsatzes liegt nicht allein in der angemessenen Behandlung des melodischen Theiles, sondern ebensosehr in der treffenden Anwendung von Vorhalten, welche auf die Qualen des Sterbenden hindeuten sollen.

Nothwendig ist es im Gefühl begründet, daß der in diesem Stück zum Ausdruck gelangende schmerzhaft düstere Ton von einem anderen abgelöst wird. Eine heitere war natürlich wegen des allzu schroffen Contrastes mit dem unmittelbar vorher Gehörten unzulässig; es konnte nur eine Gefühlstonart ergriffen werden, bei welcher das Gemüth wieder zum Gleichgewicht gelangt. Und von dieser Art ist das sich anschließende, lind beruhigende Sopransolo „Verlassener Jüngling". Es erscheint um so willkommener an dieser Stelle, als sofort wieder ein tief ernster Vorgang folgt: die Braut des sterbenden Jünglings von böser Ahnung getrieben, erscheint um den Geliebten zu suchen, unvermuthet an dessen Seite. Er fleht sie an hinwegzueilen, ihr Leben zu schonen. Doch beglückt ihren Herzensfreund wiedergefunden zu haben, scheut sie es nicht von dem giftigen Hauch der Krankheit ergriffen zu werden, und vereint mit ihm in den Tod zu gehen. Die liebeseligen Empfindungen von denen sie erfüllt ist, sind in der über Alles schönen Arie „O laß mich von der Luft durchdringen", einem unvergleichlichen Juwel der musikalischen Lyrik, wiedergegeben. Aus diesem köstlichen Tonsatz spricht, gleichwie aus dem Liedercyklus „Frauenliebe und Leben", aber in potenzirter Steigerung, die innige Gefühlsschwärmerei edelster Weiblichkeit zu uns.

Und nun, im höchsten Affekt, sinkt das edle Mädchen dahin, mit dem Geliebten zugleich den Geist aushauchend.

Tief bewegt von der ergreifenden Scene singt die Peri den Entschlafenen in geheiligten Tönen das Grablied, an welchem sich auch der Chor mitwirkend betheiligt. Es ist dieses Musikstück von einer wahrhaft verklärten und verklärenden Reinheit der Empfindung. Ganz besonders schön wirken im Verlaufe desselben die Piano und Pianissimo gehaltenen, intensive Wärme und milden Glanz ausstrahlenden Posaunen, während das Streichquartett, welches Anfangs mit dem Bläserchor zum Gesange einfach die Harmonie angiebt, in Sechzehntheil-Sextolen eine sanft schwebende und schwingende Bewegung bis zum Schluß unterhält.

Der zweite Theil von „Paradies und Peri" kann nicht, wie der erste, durch imponirende Massenwirkungen sich Geltung ver-

schaffen. Aber er erweckt nichts desto weniger einen tiefgehenden Antheil durch das Anmuthige, Schöne und Ergreifende, was er in seltener Fülle und Abwechselung enthält. Jedenfalls kann mit dem günstigen Eindruck desselben der dritte und letzte Theil nicht rivalisiren, wenn auch vieles Einzelne in ihm an sich als sehr gelungen und sogar bedeutend zu bezeichnen ist. Der Grund hiervon liegt lediglich in dem Stoff, dem es für das noch Folgende an der nöthigen Spannung fehlt, um das Interesse an der Sache wieder von Neuem zu beleben oder doch bis zu einem gewissen Grade rege zu erhalten. Abgesehen davon, daß es an einer bedeutsamen Handlung in der Schlußabtheilung mangelt, übt auch der Umstand einen ungünstigen Einfluß, daß die Peri, welche natürlich auch hier wiederum die Hauptrolle spielt, sich genau in derselben Situation befindet, wie vorher. Sie glaubt im Hinblick auf die bewährte Liebestreue des, dem Manne ihres Herzens in Leben und Tod hingegebenen Mädchens jenes Kleinod gefunden zu haben, welches ihr die Rückkehr in des Paradieses Garten ermöglichen soll. Und abermals schwingt sie sich empor zum Himmelszelt, um als Unterpfand der geforderten Sühne der „reinsten Liebe Seufzer" darzubringen.

Der Dichtung entsprechend, hätte hiermit der dritte Theil beginnen müssen, wodurch indessen eine bedenkliche Gleichartigkeit mit den Anfängen des ersten und zweiten Theiles entstanden wäre. Um diese zu vermeiden, stellte Schumann den Chor der „Houri's"[1]: „Schmücket die Stufen zu Allah's Thron" voran, durch dessen heiteren Charakter die bereits etwas matte Haltung der Dichtung auch eine vortheilhafte Belebung erhält. Er ist selbstverständlich für weibliche Stimmen (zwei Soprane und zwei Alte) unter passender Anwendung der sogenannten „türkischen Musik" gesetzt, welche sich jedoch nur ganz discret im Pianissimo vernehmen läßt. Dies Stück, in dessen Textesworten eine Ermahnung an die Peri enthalten ist, nicht zu verzweifeln, gewährt einen anspruchslos anmuthigen Genuß. Die beiden Oberstimmen sind theilweise canonisch im Einklange geführt, mit Ausnahme einer Stelle, bei welcher der zweite Alt die Nachahmung des

1) Die Houri's sind nach dem Islam weibliche, mit unvergänglichen Reizen versehene Wesen, welche die Bestimmung hatten, die Seligen zu bedienen und ihnen auch Gesellschaft zu leisten.

ersten Soprans in der Unterquart übernimmt. In einzelnen Perioden wird der Chor von Solostimmen abgelöst, so daß es auch an einer gewissen Mannichfaltigkeit nicht fehlt.

Hierauf folgt die schon erwähnte Scene des Wiedererscheinens der Peri an Eden's Pforten, von denen sie abermals mit den Worten „viel heil'ger muß die Gabe sein" zurückgewiesen wird.

Und zum dritten Mal pilgert die Peri von dannen. Schwer ist ihr Herz. Schon beginnt ihr Muth zu sinken, aber der Gedanke an Eden facht aufs Neue ihre Hoffnung an: sie will, sie muß das heh're Kleinod des Himmels finden, um wieder unter den Seligen wandeln zu können. Diesen entgegengesetzten Gefühlen giebt ein schwungvoll concipirtes und breit angelegtes arienartiges Allegro mit langsamer Einleitung wirksamen Ausdruck. Das sich daranschließende, schon oben erwähnte Barytonsolo in Fis-moll leitet zu einem mehr originellen als schönen Gesang für vier weibliche Solostimmen hinüber, den Schumann seinem Werke offenbar nur zur Hebung der erlahmenden Handlung hinzufügte, da er an sich nicht wesentlich für die Sache ist. Durch seine leichtbeschwingte, springende Rhythmik so wie durch das eigenthümlich pikante Colorit der Instrumentation ist er wohlgeeignet, die Geister wieder etwas zu erfrischen. Dennoch kann er die fühlbar werdende Monotonie nicht ganz beseitigen.

Der dem Quartett zu Grunde liegende Gedanke ist, daß einige Peri's in spöttischem Tone den Wunsch äußern, von ihrer Schwester in den Himmel mitgenommen zu werden, was auch in der Musik zum Ausdruck kommt. Die dadurch schmerzlich Berührte eilt vorüber, und mit dem sinkenden Tageslicht will sie einen einst ihr eigenen Sonnentempel aufsuchen, aus dessen Hieroglyphenschrift sie zu entziffern hofft, was dem Himmel etwa erwünscht und genehm sein könnte. Ueber „Balbeck's Thal" dahin schwebend, erblickt sie einen holden Knaben, lieblich wie des Feldes Blumen, die ihn umgeben. Während er mit seinem Spiel beschäftigt ist, kommt ein wilder Reitersmann herzu, der vom Pferde steigt, um den brennenden Gaumen in dem nahen Quell zu lechzen. Seinem Antlitz ist das Kainszeichen schrecklicher Verbrechen aufgedrückt.

Das Kind hört den durch die Luft erschallenden Vesperruf von „Syriens tausend Minareten", und alsbald erhebt es andachtsvoll die Hände zum Gebet. Der Mann aber, überwältigt von dem An-

blick unschuldvoller Frömmigkeit, die ihn an seine eigene unbefleckte Jugend mahnt, weint Thränen inniger Reue über das sündhaft geführte Leben. Und diese Thränen, — sie sind's, welche der Peri die Himmelspforten eröffnen.

Dies Alles ist dichterisch wie musikalisch sehr weitläufig und detaillirt geschildert. Es würde schwer zu entscheiden sein, wer seine Sache hier besser gemacht, der Wort- oder der Ton-Poet, denn Beide leisten ganz Vortreffliches. Allein nach allem Schönen, was man schon gehört hat, wird es denn doch endlich zu viel des Guten in ein und derselben Richtung, und dies um so mehr, als das Gefühl schon mit Ungeduld nach der Lösung verlangt. Indessen macht sich doch noch ein erhebender Moment mit voller Wirkung geltend. Es ist der herrliche, von tiefer Frömmigkeit des Sinnes zeugende Chor: „O heil'ge Thränen inn'ger Reue", an welchem auch ein Soloquartett in obligater Weise betheiligt ist. Er bereitet die Stimmung des Hörers in angemessener Weise auf den Schluß vor, welchen Schumann, wie bereits bemerkt wurde, der Dichtung eigenhändig hinzugefügt hat, und unter dessen Jubelklängen die Peri in das Reich des ewigen Friedens einzieht.

Hier ergiebt sich nun ganz von selbst das Zusammenwirken der wieder in den Himmel Aufgenommenen mit dem Chor der Seligen, wodurch bei richtiger Disposition ein musikalisch höchst bedeutsames Finale zu gewinnen war. Allein Schumann hat — vielleicht mit voller Absichtlichkeit — die schwungvoll gedachte Sopranpartie der Peri so sehr in den Vordergrund gestellt, daß der Chor dabei zu kurz kommt. Jedenfalls mußte eine intensivere Wirkung zu erreichen sein, wenn dieser mit einer mehr polyphonen Behandlung bedacht worden wäre, was auch durchaus der dichterischen Idee entsprochen hätte. In der hier getroffenen Anordnung überschreitet der Chor indessen kaum die Grenzen einer einfach harmonischen Füllung, was ihm das Gepräge des bloß Accessorischen verleiht. Wie dem aber auch immer sei, als Ganzes genommen ist „das Paradies und die Peri" ein äußerst glücklicher Wurf, — eine Schöpfung, für deren hohe künstlerische Bedeutung der Umstand vernehmlich genug spricht, daß sie sofort bei ihrem ersten Erscheinen von sieghaften Erfolgen begleitet war, die auch heute noch nicht nachgelassen haben.

Als sehr rühmenswerthe Eigenschaften des Werkes sind hervorzuheben: der schöne, kaum irgendwo durch die früher bemerkbaren

Eigenheiten Schumann's getrübte melodische Fluß, so wie die klare Gliederung der musikalischen Gedanken. Namentlich in letzterer Hinsicht ist ein, durch das formenstrengere, während der beiden vorhergehenden Jahre stattgehabte Schaffen bewirkter Fortschritt unverkennbar. Dagegen vermochte Schumann gleichwie in den, während des Jahres 1840 entstandenen Lieder-Compositionen auch hier nicht den Anforderungen an das gesangliche Element vollkommen zu entsprechen. Die Schwierigkeiten, welche die, nicht selten unzureichende Handhabung der Singstimme den Ausführenden entgegenstellen, werden indeß noch erhöht durch eine an sich zwar farbenschöne, blühende, aber doch stellenweise etwas zu reiche Instrumentation. Daher fehlt an gewissen Stellen mitunter das richtige Verhältniß zwischen dem Vocalen und Instrumentalen. Auch Declamationsmängel[1]) machen sich fühlbar, da sie den dichterischen Gedanken zerreißen.

Das Paradies und die Peri hat nächst den Phantasiestücken (op. 12), den Kinderscenen (op. 15), einer Anzahl jener im Jahr 1840 componirten Lieder und des Clavierquintetts (op. 44), am meisten zur Anerkennung von Schumann's schöpferischer Begabung in weiteren Kreisen beigetragen. Es fand dies schöne Werk schnelle Verbreitung, und erlebte in Folge dessen viele Aufführungen auch jenseits des Oceans[2]).

Ihre erste Wiedergabe fand diese Composition im Gewandhause zu Leipzig unter persönlicher Leitung des Autors am 4. December 1843. Sie wirkte so zündend auf das zahlreich versammelte Publikum, daß schon acht Tage darauf unter lebhaftester Theilnahme eine Wiederholung stattfinden konnte. Diese Aufführungen wurden ganz besonders durch die Mitwirkung von Frau Livia Frege geschmückt, welche die Partie der gewissermaßen für sie gedachten und geschriebenen „Peri", und außerdem auch bei der zweiten Production die reizende Arie der Jungfrau mit wärmster Hingebung und bezaubernder Anmuth ausführte.

Die gleichförmige Ruhe, in welcher Schumann lebte und schuf, wurde durch den Wunsch seiner Gattin, nach längerer Pause wieder

---

1) Vergl. beispielsweise S. 68, Takt 23—26, S. 69, Takt 3—5, S. 114. Takt 3—5 und S. 118, Takt 6—10 des Clavierauszuges.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 58.

einmal eine größere Kunstreise zu unternehmen[1]), während des folgenden Jahres (1844) zeitweilig unterbrochen. Diese Reise war schon früher beabsichtigt, wie aus einem Briefe an Keferstein[2]) hervorgeht, in welchem Schumann schreibt: „Die Reise nach Petersburg hab' ich Klara'n feierlich angeloben müssen; sie wolle sonst allein hin, sagte sie. Ich traue es ihr in ihrer Sorglosigkeit für unser äußeres Wohl auch zu. Wie ungern ich aus meinem stillen Kreise scheide — das erlassen Sie mir zu sagen. Ich denke nicht ohne die größeste Betrübniß daran, und darf es doch Klara nicht wissen lassen." Jetzt erst jedoch kam diese Reise zur Ausführung. Das Künstlerpaar machte sich Ende Januar 1844 auf den Weg, der über Königsberg, Mitau und Riga genommen wurde. In der erstgenannten Stadt gab Clara Schumann zwei, in Mitau und Riga zusammen fünf Concerte. In Petersburg selbst fanden vier Concerte statt, in denen ebensosehr die Compositionen Schumann's, als die unvergleichlichen Leistungen seiner Gattin enthusiasmirten. Ueber den mehrwöchentlichen Aufenthalt in der Czarenstadt giebt folgender Brief an Friedrich Wieck, mit dem inzwischen eine, wenigstens äußerlich befriedigende Aussöhnung stattgefunden hatte, näheren Aufschluß.

St. Petersburg, den 1. April 1844.

Lieber Vater,

Ihren freundlichen Brief beantworten wir erst heute, da wir Ihnen doch auch gern über den Erfolg unseres hiesigen Aufenthaltes berichten wollten. Wir sind nun vier Wochen hier. Klara hat vier Concerte gegeben und bei der Kaiserin gespielt; wir haben ausgezeichnete Bekanntschaften gemacht, viel Interessantes gesehen, jeder Tag brachte etwas Neues — so ist denn heute herangekommen, der letzte Tag vor unserer Weiterreise nach Moskau, und wir können, wenn wir zurückblicken, ganz zufrieden sein mit Dem, was wir erreicht. Wie viel habe ich Ihnen zu erzählen und wie freue ich mich darauf. Einen Hauptfehler hatten wir gemacht; wir sind zu spät hier angekommen. In so einer großen Stadt will es viele Vorbereitungen; Alles hängt hier vom Hof

1) Clara Schumann hatte seit ihrer Verheirathung erst eine größere Kunstreise wieder unternommen, und zwar nach Copenhagen, aber ohne ihren Gatten, da die Berufsverhältnisse ihm die Mitreise nur bis Hamburg gestatteten. S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 42.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 38.

und der haute volée ab, die Presse und die Zeitungen wirken nur wenig. Dazu war Alles von der italienischen Oper wie besessen, die Garcia hat ungeheures Furore gemacht. So kam es denn, daß die beiden ersten Concerte nicht voll waren, das dritte aber sehr, und das vierte (im Michaelistheater) das brillanteste. Während bei andern Künstlern, selbst bei Liszt, die Theilnahme immer abgenommen, hat sie bei Klara sich immer gesteigert und sie hätte noch vier Concerte geben können, wenn nicht die Charwoche dazwischen gekommen und wir doch auch an die Reise nach Moskau denken müssen. Unsere besten Freunde waren natürlich Henselt's, die sich unserer mit aller Liebe angenommen, dann aber und vor Allem die beiden Wielhorsky's,[1]) zwei ausgezeichnete Männer, namentlich Michael eine wahre Künstlernatur, der genialste Dilettant, der mir je vorgekommen, — beide höchst einflußreich bei Hof und fast täglich um Kaiser und Kaiserin. Klara glaub' ich, nährt eine stille Passion zu Michael, der, beiläufig gesagt, übrigens schon Enkel hat, d. h. ein Mann über die 50 hinaus, aber frisch und ein Jüngling an Leib und Seele. Auch an dem Prinzen von Oldenburg (Kaisers Neffe) hatten wir einen sehr freundlichen Gönner, wie an seiner Frau, die die Sanftmuth und Güte selbst ist. Sie führten uns gestern selber in ihrem Palais herum. Auch Wielhorsky's erzeigten uns eine große Aufmerksamkeit, indem sie uns eine Soirée mit Orchester gaben, zu der ich meine Symphonie[2]) einstudirt hatte und dirigirte. Ueber Henselt mündlich; es ist ganz der Alte, reibt sich aber auf durch Stundengeben. Zum Oeffentlichspielen ist er nicht mehr zu bringen; man hört ihn nur beim Prinzen von Oldenburg, wo er auch einmal in einer Soirée die zweiflügeligen Variationen von mir mit Klara spielte.

Kaiser und Kaiserin sind sehr freundlich mit Klara gewesen; sie spielte dort gestern vor 8 Tagen im engen Familienkreise zwei ganze Stunden lang. Das Frühlingslied[3]) von Mendelssohn ist überall das Lieblingsstück des Publikums geworden; Klara mußte es in allen Concerten mehrmal wiederholen; bei der Kaiserin sogar 3 mal. Von der

1) Es sind die beiden Grafen Gebrüder Wielhorsky, Joseph und Michael, die auf dem Pianoforte und Violoncell als kunstgebildete Dilettanten einen Namen von gutem Klange haben, wenigstens in Rußland.

2) Die B-dur-Symphonie op. 38.

3) Heft V der „Lieder ohne Worte" Nr. 5.

Pracht des Winterpalastes wird Ihnen Klara mündlich erzählen; Herr von Ribeaupierre (der frühere Gesandte in Constantinopel) führte uns vor einigen Tagen darin herum; das ist wie ein Märchen aus „tausend und Einer Nacht".

Sonst sind wir ganz munter; auch von den Kindern haben wir die besten Nachrichten.

Nun denken Sie sich meine Freude: mein alter Onkel[1]) lebt noch; gleich in den ersten Tagen unseres Aufenthaltes hier war ich so glücklich, den Gouverneur aus Twer kennen zu lernen, der mir sagte, daß er ihn ganz gut kenne. Ich schrieb also gleich hin und empfing vor Kurzem von ihm und seinem Sohn, der Commandeur eines Regimentes in Twer ist, die herzlichste Antwort. Nächsten Sonnabend feiert er seinen 70jährigen Geburtstag, und ich denke, daß wir da grade in Twer sind.[2]) Welche Freude für mich und auch für den alten Greis, der nie einen Verwandten bei sich gesehen.

Vor dem Weg nach Moskau hat man uns bange gemacht; im Uebrigen glauben Sie uns, es reist sich in Rußland nicht schlimmer und besser, als irgendwo, eher besser, und ich muß jetzt lachen über die fürchterlichen Bilder, die mir meine Einbildung in Leipzig spielte. Nur theuer ist es sehr (hier in Petersburg zumal, z. B. Wohnung täglich 1 Louisd'or, Kaffee 1 Thlr., Mittagessen 1 Dukaten ꝛc. ꝛc.)

Wir denken wieder über Petersburg zurückzukommen (ohngefähr in 4 Wochen), nach Reval zu Land zu reisen, von da mit dem Dampfschiff nach Helsingfors und über Abo nach Stockholm, und dann wahrscheinlich die Canaltour nach Copenhagen und in unser liebes Deutschland zurück.[3]) Anfang Juni hoffe ich gewiß sehen wir Sie wieder, lieber Papa, und vorher schreiben Sie uns noch oft, vor der Hand immer nach Petersburg mit Henselt's Adresse. Henselt schickt uns die Briefe dann nach.

Alwin[4]) hat uns mehrmal geschrieben, es scheint ihm ganz leidlich

---

1) Es war der älteste Bruder von Schumann's Mutter, Carl Gottlob Schnabel, welcher als Medic. pract. nach Rußland auswanderte, um als Wundarzt in dortige Militairdienste zu treten.

2) Es geschah also.

3) Dieser Plan kam nicht zur Ausführung; das Künstlerpaar kehrte auf dem gewöhnlichen Wege nach Deutschland zurück.

4) Ein Sohn Friedrich Wieck's, ehedem Mitglied der Kaiserl. Kapelle zu Petersburg.

zu gehen; in Reval werden wir wohl das genauere erfahren. — Molique ist gestern wieder nach Deutschland zurück; die russische Reise hat ihm wohl kaum die Kosten gebracht; es geschieht ihm recht, dem nichts recht ist, der über Alles raisonnirt und dabei ein so trockener Gesell ist.

Die hiesigen Musiker haben sich alle höchst freundlich gegen uns gezeigt, namentlich Heinrich Romberg; für ihre Mitwirkung im letzten Concert lehnten sie alle Entschädigung ab; es wurde uns dabei nichts zugemuthet, als sie sämmtlich in Wagen abholen zu lassen zum Concerte, was wir denn mit größter Zufriedenheit thaten. Sehr viel, so sehr viel hätte ich Ihnen noch zu schreiben; aber wir haben heute noch viel zu präpariren zu der Moskauer Reise; so nehmen Sie denn das Wenige liebreich auf. Grüßen Sie Ihre Frau und Kinder herzlich von Klara und mir und behalten Sie mich lieb.

R. S.

P. S.

Heute ist ein kleines Jubiläum für mich — Sie wissen wohl — der 10. Geburtstag unserer Zeitschrift. Von den Beilagen senden Sie wohl Einiges nach Leipzig; bitten Sie aber, daß nichts verloren gehen möge. Noch eine Bitte; Schreiben sie doch an Wenzel ein paar Worte, er möge sich, wenn er in Zeitungen etwas Allgemein-Interessantes oder mich besonders Interessirendes findet, die Nummern der Blätter merken und für mich aufnotiren, man bekömmt hier fast gar keine Zeitungen zu sehen. Die Gedichte[1]) würden wohl auch Dr. Frege's[2]) interessiren".

Nachdem Clara Schumann auch in Moskau drei Concerte gegeben hatte, trat das Künstlerpaar die Rückreise an und traf Anfangs Juni wieder in der Heimat ein. Inzwischen war in Schumann's Innerem ein Plan reif geworden, dessen Ausführung sogleich nach der Ankunft in Leipzig erfolgte. Er betraf den Rücktritt von der

---

1) Schumann dichtete während der russischen Reise Verse, unter anderm über den Kreml in Moskau. Für diese Stadt scheint er eine besondere Vorliebe gehabt zu haben: „der Name Moskau klingt immer wie der helle Ton einer großen Glocke an das Ohr", schreibt er schon acht Jahre vorher, und zwar am Charfreitag 1836 an Zuccalmaglio.

2) Vergl. S. 193.

musikalischen Zeitung. Fast scheint es, daß diese ihm durch das Mißlingen der beabsichtigten Verlegung nach Wien gleichgiltiger geworden war; denn so enthusiastisch er noch unmittelbar vor der Wiener Reise von der Zeitung und ihrer Zukunft spricht,[1]) so apathisch äußert er sich betreffs seiner Stellung zu ihr, ganz seiner früheren Ansicht entgegengesetzt, unmittelbar nach der Rückkunft von Wien[2]): „Ich bin im Grund sehr glücklich in meinem Wirkungskreis; aber könnte ich erst die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Musik leben als Künstler, nicht mit so vielem Kleinlichen zu schaffen haben, was eine Redaction ja mit sich bringen muß, dann wäre ich erst ganz heimisch in mir und auf der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch;" schreibt er um diese Zeit an H. Dorn. Zwar veränderte sich seine Stimmung bald darauf noch einmal zu Gunsten der Zeitung, wie folgende briefliche Aeußerung vom 27. April 1839 an Zuccalmaglio zeigt: „Die Entfernung von der Zeitschrift ist mir, glaub' ich, wohlthätig gewesen; sie lacht mich wieder so jugendlich an als damals wir sie gründeten"; doch diese Schwankung war eine nur vorübergehende. Thatsächlich wurde Schumann demnächst schon so sehr durch sein musikalisches Schaffen in Anspruch genommen, daß die bisherige so hingebende Wirksamkeit für die Zeitung wesentliche Einbuße erleiden mußte. Uebereinstimmend damit schrieb er am 19. Februar 1840 an Keferstein[3]): „Die Redaction der Zeitung kann nur Nebensache sein, mit so großer Liebe ich sie auch hege. Ist doch jeder Mensch auf das Heiligste verpflichtet, die höheren Gaben, die in ihn gelegt sind, zu bilden. Sie selbst schrieben mir, wie ich mich erinnere, vor einigen Jahren das Nämliche, und ich habe seitdem wacker fortgearbeitet. Ich schreibe Ihnen das, mein verehrter Freund, weil ich in Ihren letzten Zeilen einen kleinen Vorwurf über meine Redactionsverwaltung zu sehen glaube, den ich wahrhaftig nicht verdiene, eben weil ich soviel außerdem arbeite und weil dieses das Wichtigere ist und die höhere Bestimmung, die ich in diesem Leben zu erfüllen habe." Wie ernstlich er damals schon darauf bedacht war, eine passende Persönlichkeit an seiner Statt für die Zeitschrift zu ermitteln, zeigt ein Brief vom 9. Mai 1841 an Koßmaly, in welchem er sagt:

1) Vergl. S. 135.
2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 29.
3) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 35.

„Hätten Sie Lust, später einmal meine Stelle an der Zeitung einzunehmen — als ordentlicher Redacteur — ich ziehe später in eine größere Stadt und wünschte das von mir gegründete Institut von guten Händen verwaltet.“ Eine naheliegende Folge des Wunsches, sich von der Redaction der Zeitung zurückzuziehen war, daß der warme Antheil, den Schumann seinem kunstliterarischen Unternehmen Anfangs in so reichem Maaße widmete, sich nach und nach verminderte. Die Correspondenzartikel, denen man vorher nur selten in den Spalten desselben begegnete, nehmen an Stelle der freien Aufsätze mehr und mehr zu, und so konnte denn ein allmähliges Sinken des Kunstorgans nicht ausbleiben. Vielleicht wäre trotzdem die Redaktion, welche Ende Juni 1844 an Oswald Lorenz überging[1]), von Schumann noch weiter beibehalten worden, wenn nicht eine körperliche und geistige, fast besorgnißerregende Abspannung ihm den Rücktritt von derselben doppelt wünschenswerth gemacht hätte. Mit dem gestörten Gesundheitszustande Schumann's fand außer dem Verlassen der schriftstellerischen Thätigkeit auch eine theilweise Umgestaltung seines sonstigen Lebens statt, indem er zu Ende des Jahres 1844 den bisherigen Wohnsitz aufgab, um zunächst in Dresden seinen Aufenthalt zu nehmen. Ehe wir ihn jedoch dorthin begleiten, sind zuvor noch die, während des Jahres 1844 entstandenen Tonschöpfungen zu nennen. Die Ausbeute war wenn auch nicht quantitativ, so doch qualitativ bedeutend. Sie bestand in nichts Geringerem, als in der Composition der Schlußscene zu Göthe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester. Außerdem nennt das Compositionsverzeichniß noch einen Chor und eine Arie zur Oper: „Der Corsar“ nach Byron.[2])

Schumann ging im Herbst 1844 nach Dresden; die vollständige Uebersiedelung dorthin erfolgte aber erst im December desselben Jahres, nachdem er nebst seiner Gattin mit einer, am 8. December gege-

---

1) S. neue Zeitschrift für Musik. Bd. 20, S. 204. Von Oswald Lorenz ging die Zeitschrift zu Anfang 1845 an F. Brendel über.

2) Aus Schumann's im December 1840 angefangenen Projectirbuch geht hervor, daß er beabsichtigte, eine Oper „der Corsar“ nach Byron's Gedicht zu componiren. Wenigstens findet sich dieser Stoff unter der Rubrik „Operntexte“ von Schumann's Hand mit verzeichnet. Möglicherweise war er schon im Besitze eines Textbuches, dem die oben angeführten, bis jetzt noch unbekannt gebliebenen Bruchstücke vielleicht angehören.

benen musikalischen Matinée förmlich öffentlich von Leipzig Abschied genommen hatte.

In Dresden wartete seiner eine schlimme Zeit; er war hier während des ersten Jahres sehr leidend, lebte zurückgezogener denn je, und war vor allem darauf bedacht, seine schwankende Gesundheit wiederherzustellen. Sein körperliches Befinden zeigte eine Reihe von krankhaften Symptomen, die in dem folgenden, von seinem damaligen Arzt Dr. med. Helbig herrührenden Berichte näher bezeichnet sind:

„Rob. Schumann kam im October 1844 nach Dresden und war namentlich durch die Composition des Epilogs von Göthe's Faust so sehr in Anspruch genommen worden, daß er bei Abfassung des Schlusses dieses Musikstückes in einen krankhaften Zustand verfiel, der sich durch folgende Erscheinungen aussprach: Sobald er sich geistig beschäftigte, stellten sich Zittern, Mattigkeit und Kälte in den Füßen und ein angstvoller Zustand ein mit einer eigenthümlichen Todesfurcht, die sich durch Furcht vor hohen Bergen und Wohnungen[1]), vor allen metallenen Werkzeugen (selbst Schlüsseln), vor Arzneien und Vergiftungen zu erkennen gab. Er litt dabei viel an Schlaflosigkeit und befand sich in den Morgenstunden am schlechtesten. Da er an jedem ärztlichen Recepte so lange studirte, bis er einen Grund gefunden hatte, die ihm verschriebene Arznei nicht einzunehmen, so verordnete ich kalte Sturzbäder, welche auch seinen Zustand so weit verbesserten, daß er wieder seiner gewöhnlichen (einzigen!) Beschäftigung, der Composition, nachhängen konnte. Da ich eine ähnliche Gruppe von Krankheitszufällen mehrmals bei solchen Männern, namentlich bei Expeditionern, beobachtet hatte, welche im Uebermaaß mit einer und derselben Sache (stetem Addiren 2c.) beschäftigt waren, so führte dies zu dem Rathe, daß Schumann sich mindestens zeitweis mit einer Geistesarbeit anderer Art, als Musik, beschäftigen und zerstreuen möge. Er wählte selbst bald Naturgeschichte, bald Physik 2c., stand aber schon nach 1—2 Tagen davon ab, und hing, er mochte sein wo er wollte, in sich gekehrt seinen musikalischen Ideen nach."

„Lehrreich für den Beobachter, waren die mit dem hohen Grad von Entwickelung des Musik- und Gehörsinnes zusammenhängenden Gehörstäuschungen und das eigenthümliche Gemüthsleben des Mannes.

---

1) Vergl. S. 87 u. 133.

Das Ohr ist der Sinn, welcher in Nacht und Finsterniß am thätigsten ist, am spätesten einschläft, am frühesten erwacht, durch den sich selbst bei Fortdauer des Schlafs auf den Menschen durch Zuflüstern wirken läßt, der am meisten mit dem Gefühlsvermögen in Verbindung steht und in dessen Nähe die Organe der Vorsicht, Rache, Offensive, des Tonsinns[1]) ꝛc. gelegen sind. Wer die Attribute der Finsterniß und Nacht, welche aufzuzählen der Raum nicht gestattet, sich vergegenwärtigt und damit Schumann's Gemüthsleben vergleicht, dem wird hierüber Vieles erklärlich werden. Wenn wir bedenken, daß das Auge kein Licht empfinden, das Hirn keinen Gedanken verstehen könnte, wenn ersteres nicht Licht, letzteres nicht Gedanken in sich schaffen könnte, so wird uns auch ein Aufschluß über Schumann's Gehörstäuschungen werden."

Schumann's Zustand wurde wieder so weit gehoben, daß der Meister sich von Neuem ungestört seinen Arbeiten hingeben konnte. Freilich war die krankhafte Anlage, in einem tieferen Leiden beruhend, nicht völlig zu heben, und in der Folgezeit traten mehr oder minder die Symptome desselben hervor, wie denn auch die meisten Briefe aus jener Zeit Klagen über körperliche Indisposition enthalten. So konnte er, wie man weiterhin aus einem Briefe an F. Hiller ersehen wird, den Anblick des Sonnenstein (eine Irrenanstalt bei Pirna in der Nähe von Dresden) nicht ertragen, und nach Mendelssohn's Dahinscheiden fühlte er in der Furcht, eines gleichen Todes sterben zu müssen,[2]) sich sehr niedergedrückt.[3]) Selbst seinen Freunden fiel Schumann's abnormer Zustand in besorgniß-

---

1) Obwohl die pathologische Anatomie uns noch die Antwort schuldig ist, ob und welchen Nutzen sie seit je für das Heilen der Krankheiten gehabt habe: so wird sich doch der Naturforscher, Phrenolog und Psycholog freuen, welchen Ausspruch die Anatomie über Schumann's Hirnbau thun wird. Ein Gypsabguß seines merkwürdigen Kopfgebäudes und eine Raumangabe seiner Schädelhöhle (nach Morson) sind nicht blos zu Vergleichungen mit Beethoven, Mozart, Haydn ꝛc., sondern auch in psychologischer Hinsicht höchst wünschenswerth und um so sicherer von den Obducenten zu erwarten, als gerade der jetzige reale Standpunkt obiger Wissenschaft alle Theorie umgehend sich blos an das rein Objective hält. (Anmerkung des Dr. Helbig.)

2) Felix Mendelssohn-Bartholdy starb angeblich in Folge der Apoplexia nervosa, und zwar am 4. November 1847.

3) Mittheilung des Dr. Helbig.

erregender Weise auf, und Dr. Keferstein berichtet: „Als ich in den vierziger Jahren Schumann in Dresden aufsuchte, fand ich ihn bereits sehr leidend, durch anhaltendes Arbeiten waren seine Nerven so geschwächt, daß ich schon damals um sein Leben ernstlich besorgt wurde. — Auffallend war mir unter andern auch der Umstand, daß er mir Steinwein vorsetzte, den er sich für theures Geld vom Brockenwirth verschrieben hatte, indem er behauptete, daß er nirgends so gut zu haben sei. — Er mied geflissentlich allen Umgang[1]) und suchte mit seiner Clara die einsamsten Spaziergänge.“ Professor Kahlert aus Breslau schreibt unterm 6. Januar 1857[2]): „zum letzten Mal sahen wir uns (Kahlert und Schumann) im Herbst 1847 in Dresden. Er war eben aus dem Seebade zurückgekommen; Genoveva lag auf dem Clavier fast vollendet; einige Zweifel über die Construktion des Textes mußte ich unterdrücken, da sie zu spät gekommen wären. Schumann schilderte mir den qualvollen Zustand seines Geistes vor der Seereise; „ich verlor jede Melodie wieder“, sagte er, „wenn ich sie eben erst im Gedanken gefaßt hatte, das innere Hören hatte mich zu sehr angegriffen.“

Alles vorstehend Mitgetheilte zusammengefaßt, macht es höchst wahrscheinlich, daß die Geistesumnachtung, der Schumann endlich in beklagenswerther Weise verfiel, die Folge eines organischen Leidens war, welches während des Dresdner Aufenthaltes bereits umfänglichere Dimensionen angenommen hatte. Als einen frühzeitigen Vorläufer davon könnte man jenen exaltirten Zustand betrachten, von dem der Meister nach dem Tode seiner Schwägerin heimgesucht wurde. Es kann keine Frage sein, daß Schumann's abermals und stärker hervorgetretener krankhafter Zustand einen Einfluß auf seine schöpferische Thätigkeit ausgeübt hat. Doch würde man sehr irren, wenn man voraussetzen wollte, daß die in die folgenden Jahre fallenden

1) Später gab Schumann sich wieder nach und nach dem Verkehr mit Andern hin, namentlich mit Berthold Auerbach, Eduard Bendemann, Ferdinand Hiller, Julius Hübner und Robert Reinick. Auch interessirte er sich lebhaft für die, im Herbst 1845 in Dresden eingerichteten Abonnementsconcerte unter F. Hiller's Leitung, die aber in Folge von dessen Berufung zum städtischen Musikdirektor nach Düsseldorf (Ende 1847) wieder einschliefen. Schumann war sogar Direktorialmitglied dieser Concerte. Siehe Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 48.

2) An den Verf. d. Blätter.

Geistesprodukte, schon irgend welche Spuren des über Schumann verhängten tragischen Endes in und an sich trügen. Sie sind vielmehr trotz ihres mitunter düsteren Hintergrundes, mit voller geistiger Kraft gedacht und geschrieben. Als nachweisbare Folge seines Leidens dagegen dürften anzunehmen sein: zunächst zeitweilige Unterbrechungen des Schaffens, und dann eine auffallend große, mit 1847 beginnende Steigerung der productiven Thätigkeit, die im Jahre 1849, in welchem Schumann nahe an 30 Werke größeren und kleineren Umfanges schrieb, ihren Höhepunkt erreichte.

Wann Schumann sich in Dresden seinen musikalischen Arbeiten wieder aufs Neue zugewendet hat, ist unklar. Sein Compositionsverzeichniß enthält nur folgende Notizen:

„1845 (Dresden) Viele contrapunktische Arbeiten.[1]) — Vier Fugen für das Pianoforte (op. 72). — Studien für den Pedalflügel 1. Heft (op. 56). — 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel (op. 60). — Skizzen für den Pedalflügel (op. 58). Intermezzo und Rondo, Finale als Schluß meiner Phantasie für Pianoforte — als Concert (op. 54) erschienen. — Symphonie für Orchester in C-dur skizzirt."

Auch hier zeigt sich wiederum das Beharren in einseitigem künstlerischem Schaffen; in diesem Falle ist es aber, da die Mehrzahl der eben genannten Arbeiten dem strengen Styl angehört, ganz augenfällig, daß Schumann eine noch freiere Handhabung des Formellen erstrebte, als ihm bereits zu Gebote stand. Unser Meister erlangte dadurch insbesondere auch das Vermögen, in durchaus spontaner Weise charakteristische, für höhere contrapunktische Zwecke geeignete Ideen zu erfinden, ohne dies gerade absichtlich zu wollen, was ihm denn in einem gewissen Sinne für die weiterhin zu unternehmenden complicirteren Schöpfungen wesentlich zu Statten kam. Ueber diese Fähigkeit äußerte er gelegentlich: „es ist mir selbst eigenthümlich und wunderbar, daß fast jedes Motiv, welches sich in meinem Innern heranbildet, die Eigenschaften für mannichfache contrapunktische Combinationen mit sich bringt, ohne daß ich im Entferntesten auch nur daran denke Themen zu formiren, welche die Anwendung des strengen

---

1) Der in op. 124 unter Nr. 20 abgedruckte Canon gehört dazu.

Styles in dieser oder jener Weise zulassen. Es giebt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion, und hat etwas Naturwüchsiges."

Die Studien op. 56 und die Skizzen op. 58 für den Pedalflügel[1]) sind anziehend durch das Combinatorische wie durch das Erfinderische. Die ersteren haben aber ungleich mehr Bedeutung als die zweiten; manches in ihnen klingt ziemlich stark an Bach'sche Kunst an, die Schumann dabei besonders vorgeschwebt haben mag. Von den beiden Fugenwerken op. 72 und 60 beansprucht das letztere, welches 6 Fugen auf den Namen Bach enthält, eine außerordentliche Anerkennung. Namentlich die fünf ersten Fugen lassen eine so sichere und meisterliche Handhabung der strengsten Kunstformen erkennen, daß Schumann schon allein durch diese vollen Anspruch auf den Namen eines tiefsinnigen Contrapunktisten hat. Und wenn er auch hier, wie in vielen anderen seiner Werke das Streben erkennen läßt, durch einzelne formelle Modificationen neugestaltend zu wirken, so bleibt er doch in der Hauptsache den Traditionen der Kunst treu. Dabei offenbaren diese Arbeiten eine mannichfaltige Bildkraft auf ein und dieselben vier Noten. Der Grundton ist in allen 6 Stücken von einander abweichend, und, was immer als Hauptsache gelten muß, von poetischer Stimmung. Es sind eben ernste Charakterstücke. Die sechste Fuge scheint ein zu Gunsten der Praxis vielleicht nicht ganz lösbares Problem zu bieten, weil die darin zur Anwendung gebrachte gemischte Bewegung, auf der Orgel eine klare Darstellbarkeit in Frage stellen dürfte.

Das Clavierconcert op. 54, dessen erster Satz („Phantasie" benannt) bereits 1841 geschrieben wurde, ist ein Meisterwerk in jeder Hinsicht. Für Schumann's Naturell lag es begreiflicherweise sehr nahe, das „Concert" im Anschluß an Beethoven zu behandeln. Wenn er nun auch hier wiederum, wie in der Symphonie, sich durchaus selbstständig zeigt, und sowohl hinsichtlich der formellen Gestaltung, so wie des eigenthümlichen zur Darstellung gebrachten Gehaltes, seinen

---

1) Die Idee für den „Pedalflügel" zu schreiben, ist wenig praktisch zu nennen, da dergleichen Instrumente höchst selten im Gebrauch sind. Veranlassung dazu mag Schumann speciell durch die Einführung eines Pedalflügels bei der Leipziger Musikschule zur Vorübung der Schüler der Orgelklasse empfangen haben. Man kann aber sehr wohl diese, von Schumann für den Pedalflügel verfaßten Compositionen auf einem gewöhnlichen Clavier ausführen, indem man einen zweiten Spieler die Pedalstimme eine Octave tiefer übernehmen läßt.

besonderen Weg geht, so läßt sich doch nicht verkennen, daß das in seinem A-moll-Concert entschieden in den Vordergrund tretende symphonische Element auf Beethoven zurückdeutet. Insbesondere ist dabei an dessen imposantes Es-dur-Concert zu erinnern, welches trotz wirksamster, ja glänzendster Herausstellung des Soloinstrumentes noch mehr den symphonischen Charakter festhält, wie die übrigen gleichartigen Compositionen des Großmeisters der Instrumentalmusik.

Vorzugsweise macht sich die symphonische Behandlung im ersten Satz von Schumann's Clavierconcert geltend. In demselben sind die leitenden Gedanken zur Hauptsache dem ersten Thema entnommen, welches in den verschiedenartigsten, rhythmisch wie metrisch auf überraschende Weise modificirten Wandlungen zum Vorschein kommt. Alles ist sehr wirksam angeordnet. Die Clavierpartie, ohne gerade in virtuosem Sinne besonders brillant zu sein, behauptet einerseits neben dem reich bedachten Orchester die volle Selbstständigkeit, während sie andererseits sich mit demselben in schönster Weise, auch da wo nur die Figuration vorwaltet, zu einem organischen Ganzen verbindet. Dieses Ganze ist in mancher Beziehung wesentlich abweichend von den seither befolgten Normen der Sonatenform; so insbesondere durch die Einführung eines langsamen Tempo's inmitten des Allegro's. Allein da die Formgebung durchweg übersichtlich und klar gehalten ist, so hat Schumann Recht, von der Tradition einmal abzugehen, um so mehr, als die Neuerung durch den natürlich sich entwickelnden Gedankengang motivirt wird. Im Grunde erweist sich die von Schumann ursprünglich gewählte Bezeichnung für dies erste Stück zutreffend, denn dasselbe hat in der That sehr viel von dem Wesen einer „Phantasie" an sich, und erinnert dadurch an so manche Claviercomposition der ersten schöpferischen Periode des Meisters.

Auch der zweite Satz, als „Intermezzo" bezeichnet, unterscheidet sich insofern vom Herkommen, als man an dessen Stelle ein Stück im langsamen Zeitmaaß gewohnt ist. Allein der Umstand, daß das erste Allegro bereits ein solches enthält, läßt die hier gemachte Ausnahme von der Regel völlig gerechtfertigt erscheinen. Dem großentheils leidenschaftlich erregten, in dem „Andante espressivo" jedoch überaus schwärmerisch gehaltenen ersten Stück, ist hier als Gegensatz ein feingestaltetes Tonspiel von graziösem Charakter gegenübergestellt. Dasselbe beginnt mit einer aus dem Hauptthema des

ersten Satzes abgeleiteten kleinen Figur, welche mit Ausnahme des gesanglich schönen Mittelsatzes im Verlaufe der zierlichen Piece auf sinnreiche Art durchgeführt ist. Dieser lediglich aus vier Tönen gebildeten Figur ist auch im letzten Stück eine nicht zu verkennende Bedeutung gegeben: sie erscheint sogleich im zweiten Takt des Final-Thema's, um dann noch öfters wiederzukehren. Dadurch erhalten alle drei Theile der Composition ein gemeinsames und, so zu sagen, inneres Bindeglied. Eine besondere Beziehung zum Thema des ersten Allegro's ist dem Schluß des Intermezzo's beim Uebergange in das Finale durch die den Holzbläsern zuertheilte Tonphrase gegeben.

Der an die Rondoform erinnernde letzte Satz bietet, im Besonderen betrachtet, einen großen Reichthum an interessanten Details, namentlich im Hinblick auf die ziemlich complicirten rhythmischen Verhältnisse. Die originelle Verbindung des 2/4 mit dem 3/4 Takt nach dem Eintritt des zweiten Thema's hat indessen bei aller Pikanterie in einzelnen Momenten etwas für den natürlichen Gedankenfluß Hemmendes. Im Uebrigen ist das prächtige Stück jovial, von heiterster Laune beseelt, und daher auch gleich den vorhergehenden Theilen, von zündender Wirkung. Die entsprechende Darstellung des ganzen Werkes bietet jedoch ungewöhnliche Schwierigkeiten und verlangt vom Spieler nicht allein volle Beherrschung der Claviatur, sondern eben so sehr eine hohe musikalische Intelligenz.

Die C-dur-Symphonie op. 61 endlich, der Entstehung nach die dritte, vollendet im Jahre 1846[1]), ist als eine glücklich gesteigerte Fortsetzung der im Jahre 1841 unternommenen symphonischen Schöpfungen zu betrachten. Nach Schumann's eigener Angabe fällt die Conception dieser Symphonie noch in die Zeit seines krankhaften Zustandes. Er äußerte: „ich skizzirte sie, als ich physisch noch sehr leidend war; ja ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influirt hat, und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft, widerspenstig."

Die Richtigkeit der vorstehenden Aeußerung leuchtet ein, wenn man sich gewisse Partien des ersten Allegro's und des Scherzo's

1) Die erste öffentliche Aufführung dieser Symphonie fand in einem der Leipziger Gewandhausconcerte am 5. November 1846 statt.

dieser Composition vergegenwärtigt. Allein es wird dadurch doch weiter nichts bezeugt, als daß Schumann bei Inangriffnahme dieses Werkes körperlich leidend war. Wichtiger für dasselbe ist die Thatsache, daß unser Meister diesen Zustand durch seine außerordentliche Willenskraft geistig besiegte, und trotz physischer Angegriffenheit ein Werk zu schaffen vermochte, welches als eines der glänzendsten Zeugnisse für seine geniale Begabung dasteht. Unbedenklich darf die C-dur-Symphonie als die bedeutendste Leistung Schumann's in diesem Fache bezeichnet werden. Ein mannhaft straffer, kräftigst aufstrebender Zug, dem sich hier und da eine gewisse, keineswegs störend wirkende Herbheit beimischt, bildet den Grundcharakter dieser Symphonie, welche überdies reifer in ihrer Totalität und dazu bei weitem orchestraler gehalten ist, wie die schon betrachteten. Was derselben in rein musikalischer Beziehung einen sehr hohen Kunstwerth verleiht, ist die in ihr niedergelegte tief combinatorische Gedankenarbeit, welche vielfach eine wichtige Rolle spielt, ohne doch die kühn gezogenen Contouren des Ideenganges irgendwie zu überwuchern oder zu verdunkeln.

Dies zeigt insbesondere das erste Allegro, dessen Themen nebst deren Entfaltung hauptsächlich aus der ursprünglich zu etwas Anderem bestimmt gewesenen Einleitung „Sostenuto assai“ abgeleitet sind. So ist der ganze Anfang des Allegro's aus dem zweiten Gliede des A-moll-Motiv's der Introduction entwickelt. Alsdann kommt weiterhin der 15. und 16. Takt der Einleitung als Zwischensatz zur Verwendung; und kurz vor der Reprise des ersten Theiles begegnen wir der, uns schon von dem Anfangstakt der Symphonie her bekannten Figur in Viertelbewegung. Dies Alles, wie Schumann gethan, in knappster Form so darzustellen, daß es als wohlgegliedertes organisches Ganze erscheint, ist eben die zu bewundernde Kunst des Meisters.

Der zweite Theil des ersten Satzes ist nicht minder anziehend durch die in ihm vollzogene thematische Arbeit. Nachdem die beiden Grundgedanken des ersten Theiles nochmals in neuer Beleuchtung nacheinander aufgetreten sind, erfolgt die Durchführung des schon erwähnten A-moll-Motiv's der Einleitung in geistreicher Verbindung mit der aufstrebenden Sechzehntheilfigur des Streichquartett's, die wir auch bereits im ersten Theil gehört haben. In ziemlich weit ausschweifender Modulation ist diese Durchführung

zwar etwas difficil, aber doch äußerst feinsinnig und spirituell gedacht. Die sich daranschließende, zum ersten Thema zurückführende breit ausgeführte Periode, entwickelt sich aus den uns schon bekannten Elementen mit einer, an Beethoven gemahnenden Energie in unausgesetzter Steigerung bis zu dem plötzlich im Piano eintretenden Orgelpunkt auf G, über welchem nun in reicher Harmonisirung das in Vierteln sich bewegende Motiv des ersten Taktes der Einleitung ausgesponnen wird. Die sehr eigenthümliche Wirkung dieser Stelle erhält noch einen besonderen Tonreiz dadurch, daß die Holzbläser jene von Geigen und Bratschen ausgeführten Tonfolgen in leicht nachschlagenden, und wie Thautropfen niederfallenden Achteln begleiten. Alsdann mit kurzer, sehr entschiedener Wendung im schnell anwachsenden Crescendo tritt auf's Neue das erste Thema, diesmal mit Aufbietung aller vorhandenen Instrumentalmittel und in größter, selbstbewußter Kraft ein, worauf sich mit modulatorischen Aenderungen der erste Theil des Allegro's in üblicher Weise wiederholt. Beschleunigten Tempo's führt die, gedanklich auf das Vorhergehende sich beziehende Coda den Satz in ungestüm vorwärts drängender Weise zu Ende. Ein stolz sich erhebender und in sich fest gefügter Tonbau steht vor uns, der mit Benutzung von einigen auf den ersten Blick unscheinbaren Bruchtheilen der stimmungsvollen und spannenden Introduction aufgeführt ist. Die dabei befolgte Methode der Gestaltung könnte man durchaus neu nennen, wenn nicht schon der erste Satz von Beethoven's vierter Symphonie annähernd ein Beispiel dafür darböte. Die demselben vorangestellte Einleitung deutet mehr oder minder auf die Hauptmotive des folgenden Allegro's hin; und wenn es auch noch nicht mit der Prägnanz geschieht, wie in der fraglichen Symphonie Schumann's, so ist von dem älteren Meister doch ein deutlicher Fingerzeig für eine derartige Behandlung gegeben. Schumann's Verdienst kann indessen dadurch nicht im Mindesten beeinträchtigt werden.

Das Scherzo ist als Fortsetzung der, dem ersten Stück eigenen Stimmung zu betrachten: die in scharf zugespitzten und eckigen Bewegungen gezogenen Linien der, von der Primgeige ausgeführten und von andern Instrumenten theilweise unterstützten Figuration, welche ununterbrochen fortläuft, kehrt mit einer Art verbissenem Humor immer wieder auf ein und denselben Punkt zurück, wodurch das Stück

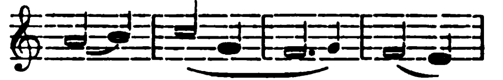
den Charakter einer hartnäckigen Eigenwilligkeit erhält. Die Führung des Gedankenganges, welcher bis zu vollständiger Plastik herausgearbeitet ist, darf als eine höchst meisterhafte bezeichnet werden. Das in der Durtonart der Oberdominant von der gewählten Haupttonart stehende, mild versöhnende Trio thut doppelt wohl auf diesen heftigen Gefühlsausbruch, der alsbald wiederkehrt, um dann von dem zweiten noch besänftigender wirkenden Trio abgelöst zu werden. Der Grundgedanke desselben steht in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem 11—13. Takt des ersten Trio's, so daß auch hier eine Ideenverbindung erkennbar ist, die für des Meisters Schaffen charakteristisch erscheint. Die Gestaltung im Einzelnen ist übrigens von sorgsamster Durchbildung: es sei nur an die feinsinnigen Uebergänge von beiden Trio's in das Scherzo erinnert, welches nach der dritten Wiederholung den ganzen Satz mit einer im energisch angespanntesten Ausdruck sich ergehenden, schwungvoll auslaufenden Coda abschließt.

Das dadurch stark erregte und in Vibration versetzte Gefühl, bedingt mit Naturnothwendigkeit einen Gegensatz, den uns der Tondichter denn auch in dem folgenden Adagio, einem herrlichen Stücke, giebt. Eine tief empfundene Cantilene, der sich eine leise Wehmuth beimischt, beginnt in den Geigen und geht dann in die Oboe über. Hoffnungbelebende Hornklänge ertönen. Doch die ergriffene Gefühlstonart hält an. Wiederum wird das erste Motiv nacheinander von der Clarinette, Flöte und Fagott, so wie von der Oboe in Verbindung mit den genannten Instrumenten ergriffen und vorgetragen. Da, mit dem Eintritt des As-dur, kommt ein lichter Moment, in welchem das gefesselte Gemüth frei aufathmen will. Die erste Geige, von der zweiten in der tieferen Octave unterstützt, steigt aufwärts, und in hoher Lage angelangt, löst sich die Melodie in eine Trillerkette auf, mit der das Gefühl in den ursprünglichen Ton allmählich zurückfällt. Grüblerisch versenken sich die Gedanken des Tondichters in einen contrapunktisch geführten Pianissimosatz, welcher nach zwölf Takten vom anfänglichen Thema in kunstvoller Weise überbaut wird. Alsdann tritt mild ernst im klaren C-dur Beruhigung ein, und wie nun die Geigen abermals emporsteigen, da wird es hell und heller im Gemüth. Und taucht auch danach wie aus der Ferne nochmals ein wehmüthiger Anklang auf, der sich in den tiefliegenden Bässen verliert, so schließt doch das wunderbar schöne Stück in ruhig gefaßter Haltung.

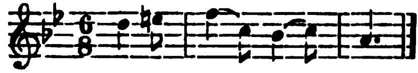
Wenn der lyrisch elegische Ton, in welchem das Adagio großentheils gehalten ist, noch als ein letzter Ausfluß jener Stimmung zu bezeichnen sein dürfte, aus welcher die beiden ersten Sätze hervorgegangen sind, so erhebt der Tondichter sich dagegen im Finale wieder zu voller Lebenslust. Ein frisches Thun und Treiben entfaltet sich da in ungebundener Heiterkeit, und in raschem Wechsel ziehen mannichfache Bilder des Frohsinns an uns vorüber. Selbst der Zwischensatz ernsteren Charakters, dessen melodisches Motiv zuerst von der Clarinette vorgetragen wird, hat durch seine Leidenschaftlichkeit etwas äußerst Lebenskräftiges, so daß wir durch denselben nicht der Grundstimmung des ganzen Satzes entfremdet werden. So geht es fort bis zu jener Stelle, wo der Strom der Empfindung durch eine Fermate plötzlich zum Stehen gebracht wird. Und nun stimmt der Meister in frommen Tönen einen Hymnus zum Dank für die wiedergewonnene Genesung an: es ist eine einfach schlichte Melodie [1]) von rührendem Ausdruck, die er zuerst gleichsam vor sich hin singt, und die dann in verschiedenartigster Weise, nur einmal durch eine bedeutungsvolle Reminiscenz des ersten Satzes unterbrochen, bis zum stolz und kraftvoll hinausgeführten Schluß intonirt wird. Das Finale dieser Symphonie zeigt übrigens in formeller Hinsicht eine freiere Gestaltung; es hat etwas Phantasieartiges.

---

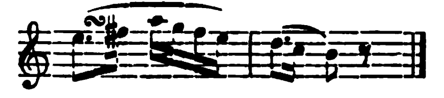
1) Es ist sehr bemerkenswerth, wie ein und dasselbe Motiv von verschiedenen Meistern benutzt ist, ohne daß dabei von einem Plagiat die Rede sein kann. Die vier ersten Takte des von Schumann im letzten Satze seiner C-dur-Symphonie gebrachten melodischen Motivs



kommen mit geringer Abweichung auch in dem letzten Stücke des Liederkreises von Beethoven an die „ferne Geliebte", sowie im Andante von Mendelssohn's Symphoniecantate vor. Hier folgendermaßen:



Ein verwandtes Motiv findet sich in dem Rondo von Haydn's Claviertrio (C-dur Nr. 26), wo es im 15. Takte heißt:



Das Jahr 1846 war für Schumann in quantitativer Hinsicht eben nicht ergiebig; sein Compositionsverzeichniß nennt außer der Vollendung des eben betrachteten Werkes nur noch die Chorlieder op. 55 und 59.[1]) Ohne Zweifel war sein körperliches Befinden einer reicheren Thätigkeit im Wege, und auch wohl mit die Ursache einer, Ende November oder spätestens Anfangs December desselben Jahres angetretenen Reise nach Wien, wohin sich seine Gattin zu Concerten begab. Das Künstlerpaar verweilte dort mehrere Wochen und gab vor der Rückkehr nach Dresden, am 15. Januar 1847, eine Abschiedsgesellschaft, bei welcher eine Elite von Kunstnotabilitäten versammelt war, unter ihnen: Bauernfeld, Deinhartstein, Dessauer, Eichendorf, Grillparzer, Vesque von Püttlingen (Hoven), Jansa, Jenny Lind, Adalbert Stifter 2c. — Auf dem Heimwege wurden in Prag zwei glänzende Concerte veranstaltet, in denen Schumann nach Aufführung des Clavierquintetts und seiner zum Vortrag gekommenen Lieder, begeisterte Ovationen zu Theil wurden. An diese Excursion nach Süden knüpfte sich sogleich eine andere gen Norden. Schumann ging nach Berlin, um unter freilich erschwerenden Umständen, eine von der Singakademie veranstaltete Aufführung seines „Paradies und Peri" zu dirigiren. Nachdem noch zwei von seiner Gattin gegebene Concerte und eine in Schumann's Behausung veranstaltete musikalische Matinée stattgefunden, kehrte das Künstlerpaar Ende März nach Dresden zurück. Auch eines dritten Ausfluges, den Schumann mit seiner Gattin nach dreimonatlicher Ruhe, also im Juli 1847 unternahm, ist hier gleich zu gedenken. Er galt seiner Vaterstadt Zwickau. Man hatte dort ein kleines Musikfest veranstaltet, bei welchem es namentlich auf die Aufführung einiger Werke Schumann's abgesehen war. Von diesen enthielt das Programm die zweite Symphonie C-dur op. 61, das Clavierconcert op. 54, gespielt von Clara Schumann, und das Chorlied „zum Abschied" op. 84. Seine Compositionen dirigirte der Tondichter selbst; der andere Theil des Programms stand unter Leitung des städtischen Musikdirektors Dr. Emanuel Klitzsch. Es geschah Alles um die Gäste gebührend zu ehren. Auch an einem Fackelzug und einer Abendmusik fehlte es nicht. Für die letztere hatte

---

1) In Schumann's Compositionsverzeichniß sind bei op. 59 fünf Lieder vermerkt; die gedruckte Ausgabe dieses Werkes enthält nur 4 Nummern.

Dr. Klitzsch eigens eine Dithyrambe componirt. Die mit diesen Reisen verbundene Abwechselung und Zerstreuung mochte auf Schumann einen wohlthätigen Einfluß ausgeübt haben, denn es findet sich in seinem Compositionsverzeichniß eine ziemlich bedeutende Anzahl dem Jahre 1847 angehöriger Arbeiten vermerkt, deren Reihe wortgetreu folgende ist:

„2 Romanzen von E. Mörike für 1 Singstimme mit Pianoforte op. 64.[1]) Ouverture für Orchester zu Genoveva. — Der Schlußchor zur Scene aus Faust (Das Ewig-Weibliche zieht). (Dieses Musikstück hat, wie sämmtliche noch folgende Compositionen zum „Faust" seine Stelle in dem nach des Meisters Tode veröffentlichten Cyklus „Scenen aus Göthe's Faust" in 3 Abtheilungen [ohne Opuszahl] gefunden.) — 2tes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (in D-moll) op. 63. — „Lied zum Abschied" für Chor und Blasinstrumente (op. 84). 3tes Trio für Pianoforte, Violine und Cello (in F-dur) op. 80. — Vierzeilen und Ritornelle von Rückert als Canon's für mehrstimmigen Männergesang (8 Nummern) op. 65.[2]) „Zum Anfang" von Rückert für 4stimmigen Männerchor. — 3 Gesänge von Eichendorf, Rückert und Klopstock für Männerchor (op. 62). — Solfeggien für Männerchor (noch nicht gedruckt). — Solfeggien für gemischten Chor (noch nicht gedruckt). — 1ster Akt zur „Genoveva" fertig skizzirt. — Lied von F. Hebbel für 2 Sopran und 2 Tenöre."

Die beiden in dem vorstehenden Verzeichniß aufgeführten Claviertrio's op. 63 und 80 sind hier als zweites und drittes notirt, weil Schumann die unter der Werkzahl 88. herausgegebenen Phantasiestücke ursprünglich als erstes Trio bezeichnet hatte.[3]) Nachdem sich dies änderte, wurden die beiden im Jahr 1847 entstandenen Trio's, wie natürlich, der Reihe nach das erste und zweite. Von denselben behauptet das D-moll-Trio in Erfindung und Anlage ganz entschieden den Vorrang: es reiht sich hinsichtlich seines Kunstwerthes den besten Kammermusikstücken des Meisters ebenbürtig an. Der erste, sehr ernst und theilweise sogar finster gehaltene Satz, zeigt sich von einer an's Dämonische streifenden Leidenschaft erfüllt, die im Ganzen zwar be-

---

1) Zu diesem opus gehört, wie es im Druck erschienen ist, noch „Tragödie" von Heine. Vergl. S. 176.

2) Dies Werk enthält, wie es gedruckt ist, nur 7 Stücke.

3) Vergl. S. 179.

herrscht ist, aber doch bisweilen gewaltsam durchbricht. Bedeutsame Seelenprocesse sind es, die hier mit ungewöhnlicher Energie zum künstlerischen Ausdruck gelangen. Nur spärliche Lichtblicke fallen in dies nächtliche Dunkel, und doch fühlt man sich wie von einem magischen Zauber festgehalten und zum Mitgenusse hingerissen.

Wohlthuend enthebt uns dieser schwülen Athmosphäre das ungemein frische, in fast übermüthiger Laune sich ergehende Scherzo, welches seinen natürlichen Gegensatz in dem dazu gehörenden milden, und anschmiegend zarten Trio findet. Beide Sätze stehen nicht nur in derselben Tonart, es liegt ihnen auch ein und dasselbe Motiv zu Grunde; nur mit dem Unterschied, daß es im Scherzo punktirt und also im springenden Rhythmus auftritt, während es im Trio legato und durch die Umkehr verlängert, in gleichmäßiger Viertelbewegung wieder erscheint, — eine ganz originelle Idee, merkwürdig besonders dadurch, daß sich im Hinblick auf das in zwiefacher Weise benutzte Motiv keinerlei Monotonie bemerkbar macht.

Ein poetisch empfundenes in sanfter Klage sich ergehendes Adagio, dessen Mittelsatz sich zu affektvoller Empfindung erhebt, leitet zum Finale hinüber. Dieses, von schwungvollem melodischen Zuge erfüllt, ist mit Ausnahme des herabgestimmten Seitensatzes von außerordentlich feurigem Charakter und beschließt das Werk in glänzender Weise. Die Form lehnt sich, wie auch in den andern Claviertrio's des Meisters, im Allgemeinen an die Ueberlieferungen an.

Nicht auf gleicher Höhe mit dem eben erwähnten Werk steht als Ganzes das Claviertrio op. 80 in F-dur. Der Schwerpunkt desselben liegt in den beiden mittleren, sehr schönen Sätzen, die einen Anflug von Schwermuth, gleich einem tiefen Abendroth an sich tragen, während der Anfangs- und Schlußsatz, obwohl lebendig und heiter, nicht eben von höherer Bedeutung sind. Immerhin ist auch hier die Hand des verehrten Meisters zu erkennen, und namentlich das erste Stück hat etwas freundlich Anmuthendes, besonders in seinem Mittelsatz, dessen Thema auf angenehme Weise an das reizende Lied: „Dein Bildniß wunderselig" erinnert.

Die größte und bedeutsamste im Jahre 1847 begonnene, jedoch erst Anfang August 1848 völlig beendigte Arbeit, die Oper Genoveva, giebt zu mannichfachen Betrachtungen Anlaß. Wie man gesehen, dachte Schumann schon im Jahre 1840 daran,[1]) sich auch in der, so

---

1) Vergl. S. 158.

zu sagen schwierigsten aller Kunstgattungen, der Oper, zu versuchen. Lebhaft empfand er mit Anderen den vom dramatischen Gesichtspunkte aus unhaltbaren Zustand dieser Kunstgattung in der Neuzeit, und erfüllt von dem rühmlichen Streben, redlich mitzuhelfen an einer Reinigung, Hebung und Regenerirung derselben, wünschte er auch hier seine anderweit so einflußreiche Wirksamkeit zur Geltung zu bringen. In diesem Sinne schrieb er unterm 1. Septbr. 1842 an C. Koßmaly: „Wissen Sie mein Morgen- und Abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken.“ Der Gedanke an eine dramatische Arbeit beschäftigte ihn unausgesetzt, wie auch folgende briefliche Aeußerung gegen Zuccalmaglio vom 23. Januar 1844 zeigt: „Nun möchte ich bald an eine Oper; da wirft sich der nordische Reiseplan dazwischen, und ich muß alle Pläne und Vorarbeiten vor der Hand liegen lassen.“

Wie wenig nun auch Schumann's künstlerisches Naturell der Bühne entsprach, so ist nichts desto weniger bei einem so reich ausgestatteten Geiste der Drang nach einer Leistung für dieselbe erklärlich. Und obwohl der Meister hier nicht jenen glücklichen Erfolg erzielte, der seine sonstige produktive Thätigkeit krönte, so erscheint doch der Versuch, sich in der complicirtesten gegebenen Kunstform zu bethätigen, vollkommen berechtigt und begreiflich. Hieran vermag selbst der Umstand nichts zu ändern, daß Schumann's einzige Oper nur die Geltung eines Versuchs, und zwar, wenn man sich an den rein dramatischen Theil derselben hält, diejenige eines nur theilweise geglückten beanspruchen kann.

Lange war Schumann mit sich über die Wahl des Süjets uneinig. In seinem Projektirbuch hatte er nach und nach folgende Stoffe verzeichnet: „Faust, Till Eulenspiegel, el galan (Calderon), Janko (Beck), Niebelungenlied, Wartburgkrieg, Brücke von Mantible (Calderon), Abälard und Heloise, der falsche Prophet (aus Lalla Rookh), der letzte Stuart, Kunz v. d. Rosen, Atala (Chateaubriand), die hohe Braut (König), der Paria, der Corsar (Byron), Maria Stuart, Sakontala (Uebersetzung von Gerhard), der deutsche Bauernkrieg (Kolhas), Sardanapal (Byron), die Glockendiebe (Mörike), der steinerne Fingerzeig (Immermann), der Schmied von Grethna-Green, und der todte Gast (L. Robert).“ Auch anderen Stoffen hatte der Meister seine Aufmerksamkeit zugewendet. So schreibt er an Zuccalmaglio: „Mokanna hab' ich trotz Einwürfe noch keineswegs aufgege-

ben; aber er ist aus demselben Buche, dem ich die „Peri“ entnahm, spielt auch im Orient — darum will ich ihn mir für später aufheben. Am meisten sagt mir Ihr letzt gegebener Text „Der Einfall der Mauren in Spanien“ zu. Möchten Sie auch darüber nachdenken!“ — In wiefern die vorgenannten Werke sich zur Verwendung für ein dramatisch-musikalisches Kunstwerk eignen, ist hier nicht zu erörtern; es genüge die Bemerkung, daß Schumann keinen einzigen derselben benutzte. Seine Absicht, eine Oper zu componiren, verwirklichte sich auf anderem Wege. Der erste Anstoß dazu ging von Hebbels Drama „Genoveva“ aus, welches Schumann Anfangs 1847 kennen lernte. Diese Schöpfung erfüllte und begeisterte ihn so sehr, daß er sie mit gleichzeitiger Berücksichtigung der Tieck'schen „Genoveva“ zur Grundlage eines musikalisch dramatischen Kunstwerkes zu machen beschloß.[1]) Alsbald wandte er sich an den bekannten, 7. Februar 1852 zu Dresden verstorbenen Malerdichter Robert Reinick, um denselben zu einem Textentwurf in gedachtem Sinne zu veranlassen. Dieser zeigte sich dem Wunsche des befreundeten Meisters geneigt, glaubte aber, daß es im Interesse der Sache sei, sich vornehmlich an die Genoveva-Sage selbst zu halten. Sehr richtig hatte er empfunden, daß eine Genoveva ohne Kind und Hirschkuh gar keine sei, und nur mit Widerstreben auf Schumann's dringendes Begehren von diesen Attributen bei der Bearbeitung abgesehen. Dagegen scheint ihm die vielleicht unlösbare Schwierigkeit entgangen zu sein, aus zwei so scharf entgegengesetzten Producten, wie die romantisch zerfließende Dichtung Tiecks und das etwas haarsträubende, ungeheuerliche Drama Hebbels, etwas drittes Lebensfähiges hervorgehen zu lassen.

Reinick hatte zwei verschiedene Entwürfe gemacht; in dem einen derselben war die Verbannung Genoveva's, mit der Absicht eine anderweite Handlung einzuschieben, in ausgedehnterer Weise behandelt. Hiervon sah Schumann indessen ab, und sein Wunsch, Verbannung und Rettung der Genoveva im vierten Akt unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, blieb maaßgebend.

Trotzdem sich Reinick den Wünschen Schumann's in jeder Weise zu accomodiren suchte, genügte diesem doch die dichterische Behand-

---

1) Die folgenden Mittheilungen verdanke ich theils der Gattin Reinick's, theils sind sie einem Bericht Pohl's über die Verhandlungen Schumann's mit Hebbel entnommen. S. Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 50, S. 254 f.

lungsweise des Stoffes keineswegs. Schon nach Vollendung der beiden ersten Akte wandte er sich brieflich an Hebbel mit der Bitte, ihm rathend und helfend beizustehen.[1]) Des Dichters zu gewärtigende Anwesenheit in Dresden, welche Ende Juli 1847 erfolgte, gab Schumann erwünschte Gelegenheit zu einer persönlichen Zusammenkunft mit demselben. Diese war indessen für den angestrebten Zweck erfolglos. So sah sich denn Schumann schließlich in Betreff des Textes, den Reinick inzwischen beendet hatte, auf seine eigene Kraft angewiesen. Er benutzte des Verfassers mehrwöchentliche Abwesenheit von Dresden zu den ihm nöthig scheinenden Abänderungen, und das Buch zur Genoveva erhielt in Folge dessen seine gegenwärtige Gestalt. Dieselbe war so abweichend von der Reinick'schen Fassung, daß dieser, nachdem er die Varianten kennen gelernt, sich veranlaßt fand, auf seine Autorschaft Verzicht zu leisten. Aus diesem Grunde heißt es auf dem Titel des gedruckten Textbuches auch nur einfach „nach Tieck und Hebbel".

Nun war Schumann zufrieden mit der stofflichen Unterlage zu seiner Oper: die dem Text anhaftenden dramatischen Mängel waren ihm nicht zum Bewußtsein gelangt. „Genoveva! dabei denken Sie aber nicht an die alte sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll; wie denn dem Texte mehr die Hebbel'sche Tragödie zum Grund gelegt ist", schreibt er an H. Dorn.[2])

Diese illusorische Aeußerung steht im Widerspruch zur Sache selbst, wie ein Blick auf die Handlung lehrt, welche sich aus folgenden Vorgängen zusammensetzt.

Pfalzgraf Siegfried steht im Begriff, auf das Geheiß Carl Martell's mit seiner Kriegerschaar aufzubrechen, um die von Spanien aus nach Frankreich eingefallenen, das Christenthum bedrohenden Mauren zu vertreiben. Daheim läßt er die jugendliche Gattin Genoveva zurück, deren Obhut er seinem bevorzugten Schützling Golo, dem „Nächsten seines Hauses" anvertraut. Dieser, von einer sträflichen Liebe zu seiner tugendhaften Gebieterin erfaßt und beherrscht, wünscht mit in den Krieg zu ziehen: der Gedanke, für den Gegenstand seiner verbotenen Neigung verantwortlich sein zu sollen, ist ihm unerträglich;

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 55 u. 56.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 71.

lieber möchte er auf dem Felde der Ehre sterben. Doch er muß dem Willen des Gebieters sich fügen und zurückbleiben.

Mit seinen Reisigen zieht Siegfried von dannen; Genoveva vom Schmerz des Abschiedes überwältigt, sinkt ohnmächtig in die Arme Golo's. Alsbald entbrennt in ihm die Begierde der Sinnlichkeit; es verlangt ihn danach, die Bewußtlose zu küssen, und schon im nächsten Augenblick geschieht dies wirklich. Nun wird in ihm die Sprache des Gewissens laut. Er fühlt deutlich die an seinem Herrn und dessen Gattin begangene Ehrlosigkeit und will, um der Erinnerung an dieselbe ledig zu werden, entfliehen. Aber Golo's Amme Margarethe, welche, nachdem sie schimpflich aus dem Schlosse gewiesen, wieder herbeigeschlichen ist, um sich an dem Grafen zu rächen, weiß ihn davon zurückzuhalten. Das bösen Zauberkünsten ergebene Weib belauschte ihn, als er den hilflosen Zustand Genoveva's mißbrauchte, und indem sie es ihm offenbart, gewinnt sie ihn durch die Reizung seiner Leidenschaft, so wie durch die hoffnungerweckende Vorspiegelung die Gebieterin sein nennen zu sollen, für ihre im Innern geplanten teuflischen Absichten.

Im zweiten Akt sehen wir Genoveva in Bekümmerniß des weit entfernten Gatten gedenkend. Da plötzlich ertönt von der Gesindestube herauf lärmender Gesang der zum Zechgelage versammelten Knechte. Unterdessen betritt Golo das Gemach seiner Herrin — es geschieht zu später Abendstunde — unter dem Vorwande, ihr Meldung von einem über Abderrhaman, den Führer der Mauren, erfochtenen Siege machen zu wollen. Angenehm ist er überrascht, dieselbe allein zu finden. Seine Gelüste, dadurch stärker angefacht, treiben ihn vorwärts, und während des von Genoveva begehrten Liedes „Wenn ich ein Vöglein wär", in welches sie unbefangen und naiv im treuen Gedenken an ihren Gatten miteinstimmt, gelangt die in ihm mit verstärkter Macht auftretende Leidenschaft zum Durchbruch. In rasender Verblendung wirft er sich der Gebieterin zu Füßen, und nachdem er ihr geoffenbart hat, was in ihm vorgeht, sucht er durch ungestümes Auftreten die Wehrlose für sich zu gewinnen. Allein Genoveva, im Innersten empört, schleudert dem Pflichtvergessenen in ihrer Bedrängniß das brandmarkende Wort „ehrloser Bastard" entgegen. Golo, niedergeschmettert durch diese ihm unerwartete Wendung, und vor innerer Wuth grollend, sendet Genoveva, nachdem dieselbe sich entfernt hat, einen Fluch des Verderbens nach.

In demselben Augenblicke erscheint Drago, welcher vom Grafen bei seinem Abzug der Dienerschaft vorgesetzt wurde. Er führt Klage wegen der von dem Gesinde über die Gebieterin ausgesprochenen Lästerungen. Man habe sich erfrecht zu sagen, die Gräfin sei mit dem Caplan vertrauter, als es Graf Siegfried wissen dürfte, so fügt er hinzu.

Vom bösen Dämon geleitet, sucht Golo diese Mittheilung als wahr zu bestätigen, und noch glaubwürdiger durch die Behauptung zu machen, daß Genoveva den Caplan alsbald in ihrem Schlafgemach empfangen werde, um mit ihm zu beten, „daß Graf Siegfried nie wiederkehren möge“.

Der alte treue Diener des Hauses, überzeugt von Genoveva's Unschuld, will sich nun, um die letztere desto unwiderleglicher bezeugen zu können, im Schlafgemach verbergen, um unbeachtet das angebliche Rendez-vous belauschen zu können. Er thut's auch wirklich, und nun begiebt sich Golo eiligst hinweg, um im Einverständniß mit Margarethen die Dienerschaft zur Ausspäherei abzusenden, in der Voraussetzung, daß Genoveva sich zur Ruhe begeben hat. Einer der ins Wohnzimmer eindringenden Knechte weist auf das Schlafgemach und befiehlt die Thür desselben zu bewachen, damit Niemand entschlüpfen könne. Genoveva, deren Aufmerksamkeit durch diesen Vorgang erregt worden ist, erscheint wieder, um nach dem Grunde desselben zu forschen. Die versammelten Dienstleute antworten, sie suchten Golo, den sie in der Gräfin Schlafgemach wohl finden würden. Indessen kommt dieser selbst unter dem, mit heuchlerischer Verstellung ausgesprochenen Vorwande herbei, die Herrin vor der Zudringlichkeit des Dienertrosses schützen zu wollen. Das Gesinde giebt sich jedoch nicht zufrieden, und dringt in Genoveva's Zimmer ein. Zu gleicher Zeit stürzt Drago aus seinem in demselben innegehabten Versteck hervor, um Erbarmen bittend. Ohne ihn anzuhören, wird er als vermeintlicher Schuldiger von einem der Knechte sofort erstochen, während Genoveva ohne Weiteres des Ehebruchs beschuldigt, und in den Gefängnißthurm des Schlosses abgeführt wird, — ein sehr schwacher Moment der Handlung, welcher jeder wirklichen, inneren Motivirung entbehrt.

Margarethe, die beim Schluß dieser Scene für einen Augenblick auftritt, um die erregte Menge in ihrem Verdacht gegen die Gräfin durch einen Zuruf zu bestärken, eilt nun nach Straßburg, wo

Siegfried nach glücklich beendetem Maurenkriege auf dem Heimwege durch eine Verwundung zurückgehalten wird.

Hier erscheint sie mit Beginn des dritten Aktes angeblich als Pflegerin des Grafen, den sie jedoch in Wirklichkeit durch einen Gifttrank bei Seite zu schaffen beabsichtigt. Da der letztere nicht die gewünschte Wirkung thut, sucht sie den von seiner Verwundung Genesenen dadurch zurückzuhalten, daß sie ihm Schonung anempfiehlt und zugleich einlädt, in ihrer Behausung einmal einen Blick in den dort aufgestellten Zauberspiegel zu thun, um von demjenigen Kenntniß zu erlangen, was inzwischen in seinem heimathlichen Schlosse vorgegangen ist.

Den Grafen verlangt es indessen nach Hause. Im Begriff dahin abzugehen, tritt aber Golo verstörten Antlitzes mit einem Schreiben von Siegfried's Hauscaplan ein, in welchem derselbe Anzeige von dem der Gräfin schmählich aufgebürdeten Verbrechen erstattet. Siegfried empfängt gläubig die schlimme Botschaft, und in seiner Verzweiflung giebt er Golo den Auftrag, Genoveva sogleich tödten zu lassen. Im Begriff ihm zum Beweise dessen seinen Ring und das von ihm geführte Schwert zu übergeben, erinnert er sich Margarethen's Zauberspiegel, den er erst, ehe sein Befehl vollstreckt wird, befragen will. Dieser zeigt ihm den erdichteten vertraulichen Verkehr Genoveva's mit Drago in drei verschiedenen Bildern. Empört über das Gesehene, fordert Siegfried den Golo auf, ihn zu rächen, und sein Schwert ziehend, zertrümmert er zugleich den Spiegel, in welchem nun zum Entsetzen Margarethen's der Geist des ermordeten Drago erscheint, und zwar mit der Forderung, dem Grafen den verübten Betrug sofort zu entdecken.

Der vierte und letzte Akt zeigt uns zunächst die einsame Waldesstätte, an welcher Genoveva den Tod erleiden soll. Zwei ihrer Knechte führen sie daher. Sie singen auf- und abgehend ein „Gaunerlied“, während Genoveva im Vordergrunde der Bühne vor einem Marienbilde wehklagend und betend sich auf ihr Ende vorbereitet. Da tritt Golo auf. Noch einen Versuch unternimmt er, um die Gunst Genoveva's zu erlangen. Und nachdem auch dieser sich als fruchtlos erwiesen, ruft er die Knechte herbei, um den Befehl Siegfried's an dessen Gattin vollziehen zu lassen, was jedoch durch die plötzliche Dazwischenkunft eines seiner Herrin treu gebliebenen Dieners, so wie durch die inzwischen von Margarethe abgelegten Geständnisse

verhindert wird. Denn sogleich erscheint auch Siegfried auf dem Schauplatz, um seine schwer geprüfte schuldlose Gattin zu versöhnen und sie, vom jubelnden Volk begleitet, im Triumph nach dem Schlosse zurückzugeleiten.

Es ist aus der in gedrängter Kürze vorstehend mitgetheilten Handlung leicht zu erkennen, daß das im Allgemeinen wenig wirksame dramatische Gefüge zur „Genoveva" in Anlage und Ausführung der Hauptmomente von einer unsicheren und in Bühnendingen unerfahrenen Hand herrührt. Die Motivirung im Einzelnen ist mühsam und dabei nicht überzeugend, ja theilweise sogar unwahrscheinlich. So fehlt denn den dargestellten Vorgängen mehrentheils die Signatur der Nothwendigkeit und inneren Wahrheit. Oder muß es nicht sehr befremdlich erscheinen, daß Siegfried einen Mann, den Genoveva mit dem Namen „ehrloser Bastard" an seine zweideutige Herkunft zu erinnern genöthigt ist, zum Beschützer seines Weibes und Hüter seines Hauses bestellt? Und warum die moralisch verkommene Margarethe in dem Augenblick, wo sie den Zweck der Rache erreicht hat, eiligst ihre Unthaten bekennt, ist schwer einzusehen. Die gespenstige Erscheinung des schuldlos umgebrachten Drago kann für ein so entartetes Geschöpf sicher nicht als ein ausreichendes Motiv zur schleunigen Bekehrung gelten. Endlich wirkt es wesentlich beeinträchtigend und illusionsraubend, daß der von Golo bezüglich der fingirten Buhlschaft mit Genoveva vorgeschobene, und ohne Weiteres ermordete Drago ein alter, greiser Mann ist.

Aber auch die Zeichnung der Hauptfiguren darf, mit Ausnahme Genoveva's, welche allerdings dem Autor des Textes keinerlei Schwierigkeiten bereiten konnte, als mehr oder minder verfehlt bezeichnet werden. Graf Siegfried zeigt sich als ein unselbstständiger Charakter, indem er in die bloßen Aussagen Anderer mehr Vertrauen setzt, als in die Treue und Keuschheit seiner Gattin, und zwar, ohne auch nur einen Versuch zu machen, sich von der Wahrheit der vorgebrachten Verläumdungen zu überzeugen.

Golo dagegen schwankt auf bedenkliche Art zwischen einer gewissen Anständigkeit und verletzenden Niedrigkeit der Gesinnung. Seine Leidenschaft für Genoveva ist, so wie sie hier zur Darstellung kommt, eine krankhaft erregte. Dabei zeigt er nicht einmal rechte Thatkraft: wiederholt muß er sich von Margarethe zum Handeln antreiben lassen. Im Ganzen erweist er sich als eine problematische, für Bühnenzwecke wenig geeignete Figur.

Daß auch Margarethe, die das böse Princip darstellen soll, nicht bestimmt gezeichnet und einheitlich durchgeführt ist, wurde schon angedeutet.

Vergegenwärtigt man sich die dem Werke zu Grunde liegende Legende, so erkennt man leicht, daß der schönste Theil derselben auf ein Minimum reducirt worden ist. Das kummervolle, thränenreiche Leben der schuldlosen Gattin in der Einöde; die Wunder welche zur Erhaltung ihrer selbst und ihres Kindes geschehen, ja das Kind selbst, — Alles dies, was so tief im sittlichen Gefühl begründet ist, zur innigen Mitleidenschaft anregt, und mit dem Volksbewußtsein von der „Genoveva" aufs engste, unzertrennbarste verbunden ist, kommt hier in Wegfall. Die Verbannung der Gräfin ist in den letzten Akt verlegt. Kaum hat sie begonnen, so wird sie auch wieder aufgehoben, und Genoveva kehrt ebenso schnell in ihr Schloß zurück, als sie es verlassen.

Man könnte entgegnen, daß es sehr schwierig, vielleicht sogar unmöglich sei, die angedeuteten Momente der Legende dramatisch darzustellen; allein dies wäre blos ein Fingerzeig dafür, daß man einen Stoff für die Bühne nicht wählen soll, dessen Brauchbarkeit zur Dramatisirung zweifelhaft ist.

Soweit der Text; die Musik, ohne Vergleich werthvoller als dieser, offenbart, wie immer bei Schumann, einen seltenen Reichthum schöpferischer Kraft, getragen von wahrhaft künstlerischer Auffassung. Schumann braucht für seine Zwecke die mannichfachen Kunstmittel in edelster Richtung. Nie läßt er sich dazu verleiten, auf den so verlockenden äußeren Bühneneffekt hinzuarbeiten, denn alles Scheinwesen war ihm in tiefster Seele verhaßt. Daher ist denn auch einerseits in der Genoveva Alles vermieden, was an den blos virtuosenhaften Bravourgesang erinnern könnte, und andererseits empfangen wir den Eindruck, daß die Ensemblesätze und insbesondere auch die Chorgesänge in spontaner Weise aus der Handlung selbst hervorgehen. Die Formgebung fußt im Wesentlichen auf den mit meisterlicher Freiheit gehandhabten künstlerischen Ueberlieferungen. Nur das recitativische Element ist hiervon auszunehmen, an dessen Stelle eine gebundene, bald ermüdende Deklamation tritt. Schumann war der Ansicht, daß das Recitativ sich überlebt habe, und daß es unmöglich sei, dasselbe in der herkömmlichen Weise fortzubehandeln. Trotz der Umgehung des Recitativs in der Genoveva hegte er aber die feste Ueberzeugung, daß dieses Werk keinen Takt enthielte, der nicht durch und durch dramatisch sei.

Die Oper beginnt mit einem choralartigen, in seinem Anfange an die Kirchenmelodie: „Ermuntre dich mein schwacher Geist“ erinnernden Gesange des, vor der Schloßkapelle knieenden Volkes, in welcher Bischof Hidulfus aus Anlaß der gegen die Mauren zu eröffnenden Fehde eine gottesdienstliche Handlung celebrirt. Die vier Stimmen des Chores sind bis auf zwei Takte durchweg im Unisono gehalten, während das Orchester die feingewählte harmonisch modulatorische Führung übernimmt, wodurch dieser Tonsatz in eindringlicher Weise den von Schumann beabsichtigten populären Charakter erhält. Beim Schluß des Stückes tritt Hidulfus mit großem Gefolge aus der Kirche, um das Volk in einer Ansprache zu dem bevorstehenden Kriegszuge anzufeuern. Hierbei entwickelt sich ein effektreicher Wechselgesang zwischen der Menge und dem Bischof. Derselbe intonirt weiterhin die zu Anfang erklungene choralartige Melodie, in welche das andächtige Volk alsbald begeistert mit einstimmt. Diese Exposition ist glücklich gedacht und musikalisch von eingreifender Wirkung.

Der bischöfliche Zug verläßt die Bühne und ihm folgen alle Anwesenden bis auf Einen. Es ist Golo. Die zwiespältige Empfindung, von der er im Hinblick einerseits auf Genoveva, und andererseits auf den in Aussicht stehenden Krieg erfüllt ist, von welchem er sich gegen seinen Wunsch ausgeschlossen sieht, hat Schumann geistvoll in frei behandelter Arienform zum Ausdruck gebracht. Allein es ist im Grunde doch nur die Tonsprache des fein und minutiös empfindenden Lyrikers, die bei sorgsamster Erwägung und Berücksichtigung aller Einzelmomente sich nicht zu dem hohen Schwunge dramatisch leidenschaftsvollen Affektes zu erheben vermag. Dies macht sich mehr oder minder auch in den übrigen Gesängen Golo's fühlbar, und selbst da, wo das dämonische Element bei ihm zu Tage tritt, wie z. B. in der Scene, wo er den Fluch über Genoveva ausspricht, läßt sich die intensive Energie des musikalischen Ausdrucks vermissen.

Aehnlich verhält es sich mit Margarethe's Charakterisirung. Alles was sie zu singen hat, ist geistreich concipirt, und an sich in tonkünstlerischer Hinsicht vortrefflich, leidet aber an einem etwas bläßlichen Colorit.

Siegfried ist als ein Mann von gutmüthigem aber unkräftigem Wesen hingestellt, und dem entspricht auch die musikalische Behandlung, für die man sich nicht erwärmen kann, so angenehm sie auch erscheint.

Am Gelungensten ist ohne Frage Genoveva gezeichnet. Ihrer

mehr passiven Haltung entspricht allerdings am meisten das lyrische Empfinden unseres Meisters. In ihren Gesängen liegt etwas Unschuldvolles und antheilerweckend Rührendes. Und so zeigt sich denn auch hier wiederum, wie in dem Liedercyklus „Frauenliebe und Leben", und in „Paradies und Peri" Schumann's unvergleichliches Vermögen für die Wiedergabe des echt Weiblichen in der schönsten Weise.

Von vortrefflicher Wirkung, auch in scenischer Beziehung, sind die Chöre des Werkes, insbesondere in den beiden ersten Akten.

Endlich ist auch noch der sehr wirksamen Musik zu gedenken, welche Schumann zu den von Margarethe im Zauberspiegel gezeigten Bildern gesetzt hat. Die Ouvertüre ist ein charaktervolles, herrliches Musikstück, von hohem Kunstwerth, und den besten Instrumentalwerken Schumann's beizugesellen. Sie bringt auf meisterhafte Weise den geistigen Gehalt des poetischen Stoffes in einfach großen Zügen zum Ausdruck, obwohl nicht in theatralisch decorativer Manier, sondern vielmehr in echt musikalischem Sinne; weshalb sie denn auch ohne Frage im Concertsaal weit mehr zur Geltung gelangt, wie vor den Lampen des Prosceniums.

Ziehen wir die Summe, so ist bei aller Ehrerbietung vor dem großen Genius unseres Meisters zu sagen, daß seine Genoveva als Bühnenwerk nicht den gewünschten und gehofften Erfolg erlangen konnte. Als Grund davon ist nächst dem Texte die vorwiegend lyrische Beschaffenheit seiner Begabung anzusehen, welche er eben nicht in dem Maaße zu verläugnen vermochte, um durchaus die Höhe dramatischen Ausdruckes zu gewinnen. Die früheren Vocalcompositionen Schumann's, welche einzelne glückliche Anläufe zum Dramatischen erkennen lassen, konnten vielleicht den Meister hierüber täuschen. Seine erste und letzte dramatische Arbeit zeigt indessen, daß die Bühne nicht das eigentliche Feld seiner schöpferischen Thätigkeit war. Und dennoch ist sehr zu wünschen, daß diese in edelster Richtung gehaltene Oper trotz der Bedenklichkeiten des Textes auf allen größeren deutschen Theatern, namentlich aber auf den Hofbühnen heimisch werde, wäre es auch nur, um die schöne Musik dem größeren Publikum zugänglich zu machen. Ohne Frage dürfte eine geschickte Regie auch im Stande sein, durch zweckmäßige Aenderungen manches der Wirkung entgegenstehende Moment des Textes zu beseitigen.

Möchte denn das gute Beispiel, welches in dieser Hinsicht neuerdings Berlin, Carlsruhe, Dresden, München, Hamburg, Wien, Weimar,

und insbesondere Wiesbaden[1]), gegeben hat, bald weitere Nachfolge finden. Es gilt, das Werk eines dem deutschen Volke theuer gewordenen Meisters lebendig zu erhalten.

Ihre erste scenische Darstellung erlebte die Genoveva am 25. Juni 1850 auf der Leipziger Bühne.[2]) Ihr folgten am 28. und 30. desselben Monats noch zwei weitere. Die beiden ersten Aufführungen leitete Schumann persönlich.

Wie bereits erwähnt, wurde diese unter der Werkzahl 81 veröffentlichte Schöpfung schon im Jahre 1847 begonnen, jedoch erst 1848 vollendet, und zwar nach Schumann's Compositionsverzeichniß am 5 .August.

Außerdem nennt das letzte für das Jahr 1848 noch:

„3 Gesänge von T. Ullrich, F. Freiligrath und J. Fürst für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemusik (ad libitum).[3]) — Chor zu Faust „Gerettet ist das edle Glied“ B-dur.

Vom 30. August bis 13. September: Weihnachtsalbum für Kinder, die gern Clavier spielen (42 Stücke) (op. 68).

Im October Ouverture zu Byron's Manfred für Orchester (op. 115). Bis 23. November: die übrige Musik zu Byron's Manfred (op. 115).

Vom 25. November bis 20. December: „Dein König kömmt in niedern Hüllen“, von Rückert, Cantate für Chor und Orchester (op. 71)[4]).

Im December 3 Stücke zu vier Händen für das Clavier. Noch 3 Stücke zu vier Händen (op. 66). 5 zweihändige Stücke für Clavier (Waldscenen).“

Von den vorstehend aufgeführten Compositionen seien zunächst die im December 1848 entstandenen 6 vierhänpigen Clavierstücke hervorgehoben, welche Schumann als op. 66 unter dem Titel „Bilder aus Osten“ veröffentlichte. Diese ungewöhnliche Bezeichnung machte

---

1) Die Wiesbadener Hofbühne hat es den ebenso erfolgreichen als anerkennenswerthen Bemühungen des Herrn Capellmeisters Jahn zu verdanken, daß seit dem Jahre 1874, in welchem auf derselben die Genoveva zuerst erschien, bereits nahe an dreißig Vorstellungen des Werkes unter reger Theilnahme des Publikums stattgefunden haben.

2) Die Ouverture wurde bereits in einem, für den Leipziger Orchesterfonds veranstalteten Concert am 25. Februar 1850 aufgeführt.

3) Bis jetzt noch nicht veröffentlicht.

4) Zum ersten Mal aufgeführt in einem für die Armen im Leipziger Gewandhaus veranstalteten Concert am 10. December 1849.

eine Erklärung Seiten des Componisten erwünscht, und so fügte Schumann diesem Werke folgende „Vorbemerkung" hinzu: „Der Componist der nachfolgenden Stücke glaubt zu ihrem bessern Verständniß nicht verschweigen zu dürfen, daß sie einer besonderen Anregung ihre Entstehung verdanken. Die Stücke sind nämlich während des Lesens der Rückert'schen Makamen (Erzählungen nach dem Arabischen des Hariri) geschrieben; des Buches wunderlicher Held, Abu Seid, — den man unserm deutschen Eulenspiegel vergleichen könnte, nur daß jener bei weitem poetischer, edler gehalten ist, — wie auch die Figur seines ehrenwerthen Freundes Hareth wollten dem Tonsetzer während des Componirens nicht aus dem Sinn kommen, was denn den fremdartigen Charakter einzelner der Musikstücke erklären mag. Bestimmte Situationen haben übrigens dem Componisten bei den fünf ersten Stücken nicht vorgeschwebt, und nur das letzte könnte vielleicht als ein Wiederhall der letzten Makame gelten, in der wir den Helden in Reue und Buße sein lustiges Leben beschließen sehen. Möchte denn dieser Versuch, orientalische Dicht- und Denkweise, wie es in der deutschen Poesie schon geschehen, annähernd auch in unserer Kunst zur Aussprache zu bringen, von Theilnehmenden nicht ungünstig aufgenommen werden."

Die „Bilder aus Osten" sind als ein für Schumann charakteristischer Nachklang jener romantisch gefärbten Geistesrichtung zu bezeichnen, welche sich in seinen früheſten Claviercompositionen, wie z. B. in den Papillons (op. 2)[1]), in den Intermezzo's (op. 4), so wie auch in den „Impromptü's (op. 5) in eigenthümlicher Weise offenbart, nur daß die Gestaltung in diesen Werken noch den unfertigen Standpunkt des feurig und kühn aufstrebenden Kunstjüngers zeigt, während in den „Bildern aus Osten" der, mit Besonnenheit und vollem Bewußtsein waltende Meister zu uns spricht. Trotzdem würde man auch bei diesen Tonsätzen keine Ahnung von Schumann's tondichterischer Intention haben, wenn er in seiner Vorbemerkung nicht den offenbar von ihm selbst für nothwendig erachteten Fingerzeig dafür gegeben hätte. Woraus denn zu schließen ist, daß das Wesen der Tonsprache sich derartigen Aufgaben gegenüber als machtlos erweist. Daß im Uebrigen diese Compositionen auch ohne Beziehung zu Rückert's Makamen an sich musikalisch interessant und geistreich

1) Vergl. S. 71.

sind, ist entscheidend, und bedingt den künstlerischen Werth derselben.

Das „Weihnachtsalbum," gedruckt unter dem Titel: „40[1]) Clavierstücke für die Jugend (op. 68)," ist eine ebenso anspruchslose, als liebenswürdige Gabe, welche in der musikalischen Literatur, trotz der mannichfachen Nachahmungen, die sie im Laufe der Zeit gefunden hat, einzig in ihrer Weise dasteht. Schumann zeigt hier sein reiches, poetisches Verständniß für die Jugend und ihre Lebensarten. Daß dies schöne Werk, von dem man vielfach und mit dem Tone böswilligen Vorwurfes behauptet hat, es sei des materiellen Gewinnes halber geschrieben, ihm ganz besonders lieb und werth war, geht aus folgender brieflichen Aeußerung gegen C. Reinecke[2]) hervor, die auch zugleich den Sinn, welcher hier zu Grunde liegt, erkennen läßt: „Haben Sie denn vielen Dank für die Mühe und den Fleiß, die Sie diesen meinen älteren Kindern gewidmet; auch meine jüngsten — vorgestern abgegangenen — bitten um Ihre Theilnahme. Freilich liebt man die jüngsten immer am meisten; aber diese sind mir besonders an's Herz gewachsen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die ersten der Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstag und so kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu componiren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da spüren. Von den Kinderscenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Aeltern und für Aeltere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält."

Die Musik zu Byron's „Manfred" scheint eine ganz eigenthümliche Bedeutung in Schumann's Dasein zu beanspruchen; man kann sich kaum des Gedankens erwehren, daß sein eignes Seelenleben, und die Vorahnung von dem, später ihn betreffenden schrecklichen Schicksal sich darin abspiegelt. Denn was ist dieser Byron'sche Manfred anders als ein unstät herumirrender, hirnverwirrter, von schreckhaften Gedanken gequälter Mensch, und der wahnwitzige, seelentödtende Verkehr

---

1) Es sind der Zahl nach 43 in der veröffentlichten Ausgabe. Erst später findet sich diese Zahl auch auf dem Titel.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 63.

mit Geistern, — der freilich nur symbolisch zu nehmen ist — war ja auch das charakteristische Moment von Schumann's schließlicher Krankheit. Ohne Frage wäre mindestens alle Berechtigung zu der Annahme vorhanden, daß Schumann sich durch das Gefühl der Wahlverwandtschaft zu diesem Stoffe ganz besonders hingezogen fühlte, denn er äußerte einmal gesprächsweise: „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Composition hingegeben, als der zu Manfred." Ja, als er einmal in Düsseldorf die Dichtung unter vier Augen vorlas, stockte plötzlich die Stimme, Thränen stürzten ihm aus den Augen, und eine solche Ergriffenheit bemächtigte sich seiner, daß er nicht weiter lesen konnte. Alles das zeigt, wie sehr Schumann sich in diesen schauerlichen Stoff vertieft hatte. Hiernach darf es kaum befremdlich erscheinen, daß die Ideen desselben in seinem Innern feste Wurzeln geschlagen hatten, und ihn endlich sogar völlig beherrschten, wie so manche Symptome seiner unheilvollen Erkrankung zu Anfang des Jahres 1854 deutlich beweisen.

Die unverkennbaren Reminiscenzen, durch welche man bei Byron's „Manfred" in gewissen Beziehungen an Goethe's „Faust" erinnert wird, veranlaßten unsern Dichterfürsten zu einer denkwürdigen Kundgebung. In seinen Besprechungen der „Auswärtigen Literatur und Volkspoesie" sagt er: „Eine wunderbare mich nahberührende Erscheinung war mir das Trauerspiel Manfred, von Byron. Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen, und, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzt, so daß keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern. Diese Umbildung ist so aus dem Ganzen, daß man darüber und über die Aehnlichkeit und Unähnlichkeit mit dem Vorbild höchst interessante Vorlesungen halten könnte; wobei ich freilich nicht läugne, daß uns die düstere Gluth einer gränzenlosen reichen Verzweiflung am Ende lästig wird. Doch ist der Verdruß, den man empfindet, immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft."

Gegen diese sehr sachgemäße Auslassung wird schwerlich etwas Gegründetes einzuwenden sein. Goethe erkennt bewundernd die Gestaltungskraft des britischen Dichters an, und behauptet nur, daß der „Faust" auf die Entstehung des „Manfred" einen wesentlichen Einfluß ausgeübt habe, so wie, daß ihm die dabei zum Vorschein

kommende krankhaft ausschweifende Richtung bei aller „Bewunderung und Hochachtung“ vor Byron's hoher Begabung endlich lästig wird.

Wenn Byron dagegen bemerkt, den Faust niemals gelesen zu haben, weil er kein Deutsch verstehe, so ist dies kein Argument gegen Goethe's Behauptung, daß aus seiner Dichtung Nahrung für den „Manfred“ gesogen worden sei. Denn Byron gesteht zugleich offen ein, der „Faust“, welchen er 1816, also ein Jahr vor Entstehung des „Manfred“ theilweise durch Monk Lewis kennen lernte, habe ihn sehr ergriffen. Er giebt sogar zu, daß die erste Scene des „Manfred“ mit der des „Faust“ große Aehnlichkeit habe. Ein beweiskräftigeres Zugeständniß kann man wohl nicht verlangen. Dasselbe wird keineswegs durch Byron's Zusatz geschwächt, daß es der „Steinbach“, die „Jungfrau“ und noch „manches Andere“ gewesen sei, was ihn den „Manfred“ schreiben ließ.

Es kommt gewiß häufig vor, daß ein Poet durch die Gedankenwelt eines fremden, schon vorhandenen Kunstwerkes angeregt, befruchtet und selbst bis zu einem gewissen Grade beim eigenen Schaffen in bestimmter und bestimmender Weise geleitet wird, ohne doch seine Selbstständigkeit im Hinblick auf die zu gestaltenden Charaktere und deren Motivirung, der Wahl des Localtones u. s. w. zu verlieren. Und gerade bei einem bis zum Extremen ausschreitenden, phantastisch auflodernden Naturell, wie dasjenige Byron's, ist dies zutreffend, weil Alles von ihm Auszusprechende zufolge seiner scharf ausgeprägten Subjectivität schon an sich originell erscheinen wird, gleichviel ob es etwas Entlehntes ist oder nicht. Wie sehr sich daher der „Manfred“ in vielen Punkten, und vor allem in der dichterischen Sprache vom „Faust“ auch unterscheidet, so ist dennoch beiden eine auffallende Aehnlichkeit eigen. Der Anlehnung an die erste Faustscene wurde schon Erwähnung gethan. Es sei hier nur noch des treibenden Motivs einer fluchwürdigen Liebe (bei Faust erst in ihren Folgen), und des schließlich erfolgenden Sühneversuchs in beiden Dichtungen gedacht.

Daß in Goethe's „Faust“ Alles bei weitem menschlicher, lebenswahrer und gesunder empfunden ist, wie in Byron's „Manfred“, bedarf wohl keines Beweises, und offenbar hat Goethe an die von seinem hochbegabten Zeitgenossen im „Manfred“ eingeschlagene äußerste extreme Richtung gedacht, wenn er der „seltsamen Nahrung“ erwähnt, welche derselbe aus dem „Faust“ gesogen.

Was dem „Manfred“ ein besonders eigenthümliches Gepräge verleiht, ist der düster geheimnißvolle Hintergrund, welchen Byron seiner Schöpfung gegeben hat. Derselbe scheint sich auf ein persönlich erlebtes schauervolles Ereigniß zu beziehen. Goethe berichtet darüber am angegebenen Orte folgendes: „Eigentlich sind es zwei Frauen deren Gespenster ihn (Byron) unablässig verfolgen, welche auch in genanntem Stück große Rollen spielen, die eine unter dem Namen Astarte, die andere, ohne Gestalt und Gegenwart, bloß eine Stimme. Von dem gräßlichen Abenteuer, das er mit der ersten erlebt, erzählt man folgendes: Als ein junger, kühner, höchstanziehender Mann gewinnt er die Neigung einer Florentinischen Dame, der Gemahl entdeckt es und ermordet seine Frau. Aber auch der Mörder wird in derselben Nacht auf der Straße todt gefunden, ohne daß jedoch der Verdacht auf irgend jemand könnte geworfen werden. Lord Byron entfernt sich von Florenz und schleppt solche Gespenster sein ganzes Leben hinter sich drein.“

Was auch bei dieser Erzählung wahr oder erfunden sei, so viel läßt sich erkennen, daß Etwas davon im „Manfred“ steckt. Aber Byron läßt es dabei nicht bewenden. Er stellt seinen Helden als ein bejammernswerthes Wesen dar, dessen „unsagbar“ schwere Schuld wir weder ihrem Umfange, noch ihrer ganzen Tragweite nach kennen, sondern nur ahnen, — ein Mangel, der keineswegs durch den Gedankenreichthum, noch durch die kühne, schwunghafte Rhetorik des Dichters aufgewogen wird, da es im Grunde an einer überzeugenden Motivirung für die so gewaltsam in Bewegung gesetzten Kräfte fehlt. Uebrigens hat Byron selbst seinem „Manfred“ keinen besonderen Werth beigelegt, wie aus einem Briefe an seinen Verleger Murray hervorgeht, in welchem er sagt, daß er „gerade keine große Meinung“ davon hege.

Byron hat den Schauplatz der Handlung seiner Dichtung in die Schweiz verlegt. Dort fristet der schuldbeladene und innerlich zerrissene Manfred im Verkehr mit Geistern ein trostlos elendes Dasein. Entledigen möchte er sich des ihn peinigenden Bewußtseins, und so begehrt er von den herbeigerufenen dunkeln Mächten Selbstvergessenheit und Tod. Aber weder das Eine noch das Andere vermögen sie ihm zu gewähren. So enttäuscht, sucht er Beruhigung in der großartigen, ihn umgebenden Natur, versucht in einem Anfall von Verzweiflung sein Leben zu endigen, wendet sich dann wieder hilfebegeh-

rend an die Alpensee und begiebt sich, als auch sie seinem Wunsche nicht willfahren kann, in Ariman's unterirdisches Reich, wo auf sein Verlangen der Geist Astarte's, jenes unglücklichen, durch ihn vernichteten Weibes, aus der Schattenwelt heraufbeschworen wird. Von ihr erfleht er Vergebung, und als er diese erlangt zu haben glaubt, — die Dichtung läßt es eigentlich unausgesprochen — fühlt er sein Bewußtsein erleichtert, sagt sich weiterhin von jeder Gemeinschaft mit den dunkeln Mächten los, und stirbt in dem eben nicht tröstlichen Bewußtsein, sich selbst zerstört zu haben, so daß im Grunde auch der Schluß nicht völlig ohne jene herbe Dissonanz ist, welche durch das Ganze geht. Das in richtiger Erkenntniß davon durch Schumann hinzugefügte „Requiem aeternam" wirkt wohl etwas mildernd, vermag aber doch keine ganz versöhnende Stimmung zu erzeugen.

Schumann hat den „Manfred" nicht in seiner Originalgestalt benutzt, sondern sich die Dichtung für seine Compositionszwecke besonders herrichten lassen[1]). Sie ist in allen drei Akten, und zwar, wie uns bedünken will, nicht zu ihrem Nachtheil verändert und gekürzt. Auch in Betreff der Geister hat quantitativ eine vortheilhafte Reduktion stattgefunden. In Schumann's Composition sind von den ursprünglich vorhandenen sieben Geistern nur vier übrig geblieben, und es dürfte damit wahrlich genug sein.

Außer der Ouvertüre schrieb der Meister zu Byron's Werk fünfzehn theils melodramatisch, theils in geschlossener musikalischer Form gehaltene größere und kleinere Nummern. Alles ist in diesen Tonsätzen tief durchdacht und im Ganzen, Großen vollendet gestaltet. Sehr anmuthig ist die Zwischenaktsmusik Nr. 5, höchst reizend die „Rufung der Alpensee Nr. 6. Auch die Melodramen sind von großer Schönheit und ergreifender Wirkung, vor Allem in der „Beschwörungsscene der Astarte" und in „Manfred's Ansprache" an dieselbe. Es sind die Nummern 10 und 11 der Partitur. Richtig deklamirt, erzeugt diese, den Schwerpunkt der Handlung bildende Scene einen tief erschütternden Eindruck. Die Ouvertüre behauptet freilich im künstlerischen Sinne durchaus den Vorrang. Sie ist ein gewaltiges Seelengemälde, voll hoch tragisch-pathetischen Schwunges, und dürfte in ihrer geistigen Größe alle andern Instrumentalwerke Schumann's überstrahlen. Deutlich fühlt man ihr an, daß sie mit seltener Hin-

---

1) Von wem ist mir nicht bekannt.

gebung und ungewöhnlichem Aufwand an seelischen Kräften geschaffen wurde. Ihr Wesen ist, dem Gedichte entsprechend, von tief melancholischer, theilweise aber auch leidenschaftlich dämonischer Färbung. Sie giebt uns das sprechende Bild der wild erregten Seelenkämpfe Manfred's; sie malt uns die düstere Glut seiner Empfindungen bei der Erinnerung an Astarte, deren tiefes Weh' aus dem schmerzlich bewegten Mittelmotiv erklingt; sie eröffnet uns den Blick in die von Manfred herbeigerufene und wieder zurückgewiesene Geisterwelt und läßt uns endlich auch die Zuckungen seines Herzens in der Todesstunde mitempfinden.

Schumann hätte gar zu gern einmal seinen „Manfred" in scenischer Darstellung auf sich wirken lassen. Er sagte: „Ich wünschte das Ganze auf der Bühne mit Musik sehen zu können; es gehören aber Kräfte von der besten Sorte dazu. Ich habe vor, später deshalb einmal beim König von Preußen einen Versuch zu machen, ob vielleicht auf der Berliner Bühne eine Aufführung zu ermöglichen wäre." Dies geschah nicht. Indessen machte sich Franz Liszt um die Inscenirung des Werkes verdient. Er veranlaßte die theatralische Wiedergabe desselben am 13. und 17. Juni 1852 auf der Weimaraner Hofbühne, welche den Ruhm beanspruchen darf, diese Schöpfung zuerst dargestellt zu haben. Später unternahmen noch einige andere Bühnen Aufführungen des Manfred mit günstigem Erfolg, so namentlich die Münchener. Doch dürfte das Werk, welches Byron eingestandenermaaßen nicht für theatralische Zwecke verfaßt hat, auf diesem Wege wohl kaum eine so weite Verbreitung finden, wie durch Concertaufführungen, bei denen auch die herrliche Musik mehr in den Vordergrund tritt. Für die Bühnendarstellung erscheint der Stoff, obschon in mancher Hinsicht sehr wirksam, so doch im Grunde wenig anmuthend. Man findet darin keine Menschen von Fleisch und Blut, und kann deshalb auch nicht mit voller menschlicher Hingebung mitempfinden. Die zwischen Himmel und Erde schwebende Geisterwelt wird, in der Kunst zur Anwendung gebracht, wohl eine Zeitlang interessiren, niemals aber dauernde Befriedigung gewähren. Dazu kommt hier noch die krankhafte Selbstquälerei des Helden der Dichtung, welche mehr erschreckt als erschüttert, mehr Unbehagen erzeugt als wahres Mitgefühl, mehr abstößt, als wohlthuend erregt. Ungleich feinfühliger und harmonischer in dem Grundtone des Düstern, Melancholischen, erscheint die Schumann'sche Musik, Goethe's Wort bekräftigend, nach

welchem die Tonkunst „alles erhöht und veredelt, was sie ausdrückt.“ Der Meister hat sich mit diesem Werk eines der hervorragendsten und bedeutungsvollsten Denkmale als Tondichter gesetzt.

Das Adventlied (op. 71), ist im Hinblick auf das vorhergehende Schaffen Schumann's die erste Composition desselben, mit welcher seinerseits eine Annäherung an die „geistliche Musik“ erfolgte. Es liegt derselben ein Rückert'sches Gedicht zu Grunde, das in betrachtender Weise über Christi Einzug in Jerusalem sich ergeht, und mit dem Anruf an den Herrn „von großer Huld und Treue“ schließt. Bemerkenswerth ist es, das Schumann diesen Weg wählte, um seinen religiösen Gefühlen und Anschauungen Ausdruck zu geben, da ihm doch die Bibel zu Gebote stand. Zufällig kann diese Erscheinung nicht genannt werden. Sie ist vielmehr tief in Schumann's Wesenheit begründet, denn die im folgenden Jahre unternommene Composition des Rückert'schen Gedichtes, „Verzweifle nicht,“ für zwei Männerchöre, welche Schumann ausdrücklich „religiöser Gesang“ nennt, ist eine Kundgebung ganz im Sinne und Geiste des „Adventliedes.“

An einen, erst in den letzten Lebensjahren erworbenen Freund, Namens Strackerjan,[1]) schreibt Schumann unter dem 13. Janur 1851:[2]) „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir Alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höhern Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein.“ Wirklich schrieb Schumann auch im Jahre 1852 noch eine Messe und ein Requiem, Beides auf den lateinischen Text; allein von diesen Werken wäre eine rein kirchliche Bedeutung wohl nur der Messe zuzuschreiben, denn nach Vollendung des Requiems sagte er: „das schreibt man für sich selbst,“ er hat mithin dabei weniger an einen Beitrag für geistliche Musik, als an seine eigene Verklärung gedacht. Dieser vereinzelte Fall nun ist um so weniger von Gewicht, als Schumann's geistiges Leben damals in gewissem Sinne bereits eine einseitig beschränkte Richtung angenommen hatte, welche weiterhin deutliche Spuren einer Art von Mysticismus erkennen ließ. Schon im Laufe des Jahres 1851 war davon etwas zu merken. Er hatte

1) Offizier in Oldenburgischen Diensten.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 73.

die gesammelten Schriften von Elisabeth Kulmann kennen gelernt, und schrieb[1]) darüber unter dem 11. Juni desselben Jahres nach Dresden: „Außerdem habe ich ein merkwürdiges Buch kennen gelernt: Elisabeth Kulmann's sämmtliche Dichtungen, das mich seit 14 Tagen beschäftigt. Suchen Sie es sich zu verschaffen. Ich kann nicht mehr sagen, als „es ist ein Wunder, das sich hier uns zeigt." Sehen Sie Bendemann, Hübner, Reinick, Auerbach, so grüßen Sie sie von mir; machen Sie doch einen oder den andern von ihnen, namentlich Auerbach, auf die Kulmann aufmerksam; ich glaube, sie werden es mir danken." Schumann blieb mit seinem Enthusiasmus allein. Derselbe war keineswegs vorübergehend. Noch im Herbst desselben Jahres entflossen seinem Munde wiederholentlich die begeistertsten Aussprüche über das junge Mädchen, dessen Talent zwar unbezweifelbar ist, aber doch nicht jene von Schumann angenommene Bedeutung hat. Er ging soweit, das Portrait der von ihm Gepriesenen über seinem Schreibtisch mit einem Lorbeer bekränzt, aufzuhängen, und sie wie eine Heilige zu verehren.

Die Sache, von der oben die Rede gewesen, lag vielmehr tiefer, und wird durch Schumann's angeführte briefliche Aeußerung gegen Strackerjan kaum erklärt werden können.

Schumann war im Denken wie im Handeln durchaus das, was man im guten Sinne einen „freisinnigen Geist" nennt. Wohl war seine Lebens- und Weltanschauung, auf wahrhaft religiösem Gefühl basirend, von tiefem sittlichen Ernst durchdrungen. Doch von dem kirchlich dogmatischen Wesen blieb er sein Lebelang fast unberührt, — ein bestimmender Einfluß hatte im elterlichen Hause nach dieser Seite hin nicht stattgefunden. Allein in der Humanitätslehre erkannte er die einzig berechtigte Instanz für das Thun und Lassen. „Wenn man die Bibel, Shakespeare und Goethe kennt und in sich aufgenommen hat, so ist es genug," äußerte er einmal gesprächsweise. Darf es unter diesen Umständen befremdlich erscheinen, wenn Schumann einerseits seine schöpferische Thätigkeit nicht der sogenannten geistlichen Musik zuwendete, die doch nach herkömmlichen Begriffen eben nur für die Kirche existirt, und wenn er anderseits, um seinen religiösen Sinn zu bethätigen, den Weg wählte, welcher sich in den beiden genannten Rückert'schen Gedichten ihm darbot? Wer aber

1) An den Verf. d. Blätter.

möchte mit dem Menschen in Schumann hierüber zu rechten wagen? Ist doch dies der Punkt in dem Erdenleben, wo alle Schulweisheit aufhört, wo kein Zwang stattfinden darf, und wo Jeder mit sich selbst in's Reine kommen muß, nach dem weisen Ausspruche eines großen Regenten: „In meinem Staat kann Jeder nach seiner Façon selig werden."

Uebrigens hatte Schumann, wie sein Projektirbuch zeigt, eine Zeitlang die Absicht, ein biblisches Oratorium „Maria" in Angriff zu nehmen. Dies unterblieb indessen aus begreiflichen Gründen.

Das Adventlied läßt sich keiner der bestehenden Kunstgattungen beigesellen. Schumann war hierüber selbst im Unklaren. In seinem Compositionsverzeichniß nennt er es „Cantate", in seinen Briefen „Motette". Genau genommen ist es aber weder das eine noch das andere. Der gedruckten Ausgabe ist ebendeshalb auch keine generelle Bezeichnung hinzugefügt. Ein Bedenken wäre noch hinsichtlich der musikalischen Behandlung des Textes auszusprechen; sie erscheint nämlich zu breit und zu weitschichtig angelegt, wie auch der Begriff des „Liedes" mit der Anwendung so reicher, ausgedehnter Kunstmittel im Widerspruch steht. Die Musik selbst ist von edelem Ausdruck, aber ohne begeisterten und begeisternden Inhalt.

Ein äußeres, für Schumann nicht unwichtiges Ereigniß des Jahres 1848 war die Begründung des Dresdener Chorgesangvereins[1]), dessen musikalische Leitung ihm zu Theil wurde, nachdem er schon 1847 die Direktion der Liedertafel übernommen hatte, welche durch Ferdinand Hiller's Berufung nach Düsseldorf auf ihn übergangen war. An diesen, ihm befreundeten Kunstgenossen schreibt er unter dem 1. Januar 1848[2]): „Oft gedenken wir Deiner. Auch in der Liedertafel, die mir Freude macht und zu manchem anregt. — — Auch der Chorverein tritt in's Leben — den 5. zum ersten mal. Bis jetzt sind 117 Mitglieder — d. h. 57 wirkliche, die andern zahlende."

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 58.

2) Der Dresdner Chorgesangverein wurde am 4. Januar 1848 mit durch Schumann begründet, und von ihm bis zu seiner Uebersiedelung nach Düsseldorf (im Sommer 1850) dirigirt. Nach dieser Zeit löste sich zwar der Verein nicht auf, er hielt aber keine regelmäßigen Zusammenkünfte, und begann erst wieder 1855 am Stiftungstage, also am 5. Januar, unter Leitung Robert Pfretzschner's, von Neuem eine geregelte Thätigkeit.

Die Leitung der fraglichen Vereine war für Schumann nicht allein eine willkommene Direktionsübung, sondern auch eine wohlthätige Unterbrechung seines in einseitiger Richtung hinströmenden Geisteslebens. Er war dadurch gezwungen, so weit dies überhaupt bei ihm möglich wurde, mit Menschen und ihm ferner liegenden Dingen zu verkehren. Dies konnte nur von guter Wirkung auf seinen krankhaften Zustand sein. Dem entsprechend schreibt er auch an F. Hiller[1]): „Der Verlaß auf die Kräfte steigert sich doch mit der Arbeit; ich seh' es recht deutlich — und kann ich mich auch noch nicht recht gesund halten, so steht es doch auch nicht so schlimm, als es Grübelei manchmal vormalt." Und ein Jahr später[2]): „Namentlich hat mir doch die Liedertafel das Bewußtsein meiner Direktionskräfte wieder gegeben, die ich in nervöser Hypochondrie ganz gebrochen glaubte."

Von der Leitung der Liedertafel sah Schumann aber, sich allein auf den Chorgesangverein beschränkend, bald ab. „Viel Freude macht mir mein Chorverein (60—70 Mitglieder), in dem ich mir alle Musik, die ich liebe, nach Lust und Gefallen zurecht machen kann. Den Männergesangverein hab' ich dagegen aufgegeben; ich fand doch da zu wenig eigentlich musikalisches Streben — und fühlte mich nicht hinpassend, so hübsche Leute es waren," berichtet er wiederum.[3])

Der Chorgesangverein welcher, wie ersichtlich ist, Schumann ganz besonders an's Herz gewachsen war, gab ohne Zweifel direkte Veranlassung zu manchen Vocalcompositionen, von denen das vorliegende Compositionsverzeichniß für's Jahr 1849 eine große Zahl enthält. Ueberhaupt war dies Jahr in quantitativer Hinsicht das bei weitem ergiebigste in Schumann's Leben. Schon unterm 10. April 1849 schrieb er (allerdings auch mit Bezug auf 1848) an Hiller: „Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit — mein fruchtbarstes Jahr war es — als ob die äußeren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar hereinbrechende." Und Ende 1849 desgleichen: „Aeußerst fleißig war ich in diesem Jahre, wie ich Dir wohl schon schrieb; man muß ja schaffen, so lang es Tag ist."

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 58.
2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 66.
3) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 66.

Mit dem von „Außen so furchtbar hereinbrechenden" meinte Schumann die politische Bewegung von 1848 und insbesondere den Dresdener Maiaufstand des Jahres 1849. Der letztere vertrieb ihn, wie so viele andere friedliebende Menschen für einige Wochen aus der Stadt. Während dieser Zeit nahm er seinen Aufenthalt in Kreischa bei Dresden, nicht aber etwa aus principieller Ueberzeugung gegen die Sache selbst, sondern weil ihm der wüste, haltlose Zustand unbequem war. Diese Gegensätze bildeten bei ihm einen seltsamen Contrast. Schumann gehörte in politischer Hinsicht, gleichwie in religiöser, zu den Freimüthigen. Er nahm jederzeit innerlich lebhaften Antheil an allen Weltbegebenheiten. Aber viel zu fern lag es seinem äußerlich passiven Verhalten, seine Meinung gegen Andere offen und rückhaltlos auszusprechen, geschweige denn gar irgend einen thätigen Antheil an politischen Akten zu nehmen. So war Schumann innerlich ein Liberaler, äußerlich dagegen ein durchaus Conservativer. Nicht etwa in Volksversammlungen hat man ihn sich zu denken, sondern am Schreibtisch, in der Hand die Feder, welcher bei dieser Gelegenheit die „Märsche" op. 76 entflossen. Ihren Entstehungsgrund deutete Schumann selbst durch die auf's Titelblatt gesetzte Jahreszahl 1849 an.

Die in's Jahr 1849 fallenden Arbeiten sind nach dem Compositionsverzeichniß folgende:

„1849 (Dresden). Noch [1]) 4 zweihändige Clavierstücke (Waldscenen) (op. 82.)

(Februar) 3 Soiréestücke für Clarinette und Pianoforte (op. 73), — den 14. Februar: Romanze und Allegro für Horn und Pianoforte (op. 70). — Vom 18.—20.: Concertstück für vier Ventilhörner mit großem Orchester. — (op. 86). [2]) —

Im März: 14 Balladen und Romanzen (von Göthe, Mörike, Uhland, Eichendorff, J. Kerner) für Chor (Heft I. op. 67. — Heft II. op. 75). [3]) — 12 Romanzen für Frauenchor (4, 5 und sechsstimmig).

---

1) Dieses „noch" bezieht sich auf die Ende 1848 bereits geschriebenen fünf, den „Waldscenen" angehörigen Stücke.

2) Zum ersten Mal aufgeführt in einem Concert für den Orchesterpensionsfond im Leipziger Gewandhaus am 25. Februar 1850.

3) die veröffentlichten Ausgaben von op. 67 und 75 enthalten nicht 14 Stücke, wie oben angegeben, sondern nur 10. Zwei weitere Hefte „Romanzen und

— op. 69 Heft 1 — op. 91. Heft 2. — Spanisches Liederspiel für Sopran, Alt, Tenor und Baß (12 Nummern), mit Begleitung des Pianoforte (op. 74)[1]. —

Das spanische Liederspiel ist ein Cyklus ein-, zwei- und mehrstimmiger in dichterischem Zusammenhange stehender Gesänge. Ihnen zu Grunde liegt die Vorstellung, daß zwei Liebespaare ihre Gefühle in Lust und Leid aussprechen. Schumann hat dies auf ingeniöse und wirksame Weise in seiner Musik ausgedrückt, und derselben zugleich, ohne seinem individuellen Empfinden Fesseln anzulegen, einen südländischen Farbenton zu geben gewußt, welcher diesem Werke einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Treffend sind die verschiedenen Schattirungen der Liebesregungen, wie z. B. der Sehnsucht, der schwärmerischen Schwermuth, des bangen Zweifels, der Befriedigung und Herzensfreude in Tönen wiedergegeben, und auch an dem bei Liebenden vorkommenden neckischen Humor fehlt es nicht ganz. Alle Stimmen sind überdies gut bedacht, so daß dieser Liedercyklus auch in gesanglicher Hinsicht dankbare Aufgaben bietet. Allein der Bassist ist etwas stiefmütterlich behandelt: er hat nur in den beiden Quartetten, so wie in einem Duett mit dem Tenor zu singen, weshalb sich Schumann wohl auch veranlaßt sah, dem Ganzen noch die, für Baryton componirte spanische Romanze „der Contrabandiste“ als Anhang hinzuzufügen.

Von ähnlicher Beschaffenheit ist der Cyklus „spanische Liebeslieder“, veröffentlicht als op. 138 und Nr. 3 der nachgelassenen Werke, mit vierhändiger Clavierbegleitung, und in Betreff der äußeren Anordnung auch das „Minnespiel“ aus Rückert's „Liebesfrühling“ (op. 101). Die beiden letzteren Werke gehören nach Ausweis des Compositionsverzeichnisses, wie op. 74, ebenfalls dem Jahre 1849 an.

Im April: 5 leichte Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte (op. 103). April und Mai: 35—40 Lieder zu meinem Jugendalbum (op. 79).

Balladen für Chorgesang“, enthalten gleichfalls zusammen 10 Nummern. Dieselben entstanden auch im Jahr 1849, und sollten mit den Werkzahlen 102 und 107 erscheinen. Thatsächlich wurden sie aber erst im Jahr 1860 als op. 145 und 146 (in jedem der beiden Hefte sind wiederum wie in op. 67 und 75 fünf Gesänge enthalten) durch den Druck veröffentlicht.

1) Von dem spanischen Liederspiel op. 74 sind in dem gedruckten Heft nur 10 Nummern vorhanden.

Das Jugendalbum enthält, wie es veröffentlicht ist, nur 29 Lieder. Auch wurde der Titel umgeändert in „Liederalbum für die Jugend." Dies Werk sollte wohl ein Seitenstück zu op. 68 sein. „Sie werden es am besten aussprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemessene Gedichte, und zwar nur von den besten Dichtern, gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen überzugehen mich bemühte. Mignon schließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend," schreibt Schumann darüber an E. Klitzsch. (Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 72.) Das ist nun Alles vortrefflich gedacht, aber der Zweck dieses Liederalbums scheint doch insofern nicht ganz erreicht zu sein, als die in demselben befindlichen Lieder, wenige Ausnahmen abgerechnet, für jugendliche Stimmen kaum brauchbar sind. Sie erfordern fast alle aus- und kunstgebildete Sänger, und für diese dürfte wiederum der musikalische Gehalt nicht immer bedeutend genug sein.

In Kreischa bei Dresden: 18.—21. Mai. Fünf Jagdgesänge für Männerstimmen mit Begleitung von 4 Hörnern, op. 137 (Nr. 2 der nachgelassenen Werke). 23.—26. Mai: „Verzweifle nicht" von Rückert, (op. 93) religiöser Gesang für doppelten Männerchor (Orgel ad lib.). 1.—5. Juni: Deutsches Minnespiel aus F. Rückert's Liebesfrühling für Sopran, Alt, Tenor und Baß (8 Nummern) mit Begleitung des Pianoforte (op. 101).

In Dresden: 12.—16. Juni: IV große Märsche für Pianoforte [1]) (op. 76). — 18.—22. Juni: 4 Lieder der Mignon aus W. Meister von Göthe (das erste ist auch im Jugendalbum). Noch die Ballade des Harfners und das Lied der Philine.

Juli den 2. und 3.: Das Requiem für Mignon skizzirt [2]) (op. 98b) — den 6. und 7. die drei Lieder des Harfners. — (Sämmtliche Stücke aus W. Meister.) (op. 98) [sind in eine Sammlung zu vereinigen].

Die Lieder und Gesänge aus Göthe's „Wilhelm Meister" — neun an der Zahl — wurden als op. 98a veröffentlicht. Sie sind geistreich gedacht, lassen aber doch jene Einfachheit des Ausdrucks

1) Mit diesen zugleich entstand offenbar der in op. 99 als Nr. 14 abgedruckte, die Jahreszahl 1849 tragende „Geschwindmarsch".

2) Zum ersten Mal in den Düsseldorfer Abonnementconcerten am 21. November 1850 aufgeführt.

vermissen, welche den betreffenden Gedichten eigen ist. Um so glücklicher erscheint dagegen in der Auffassung das „Requiem für Mignon". Hier hat Schumann aus dem Geist der Dichtung heraus in engem Rahmen ein ganz eigenartiges Meisterstück zu schaffen vermocht. Der Tondichter giebt uns in diesem „Requiem" keine Trauermusik nach herkömmlichen Begriffen, sondern eine würdig gehaltene Gedächtnißfeier für das halberwachsene heimgegangene Mädchen in dem, von Goethe ausdrücklich angedeuteten poetischen Sinne. Er schildert die Situation folgendermaßen:

„Am Abend fanden die Exequien für Mignon statt. Die Gesellschaft begab sich in den Saal der Vergangenheit und fand denselben auf das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt. Mit himmelblauen Teppichen waren die Wände fast von oben bis unten bekleidet, so daß nur Sockel und Fries hervorschienen. Auf den vier Candelabern in den Ecken brannten große Wachsfackeln, und so nach Verhältniß auf den vier kleineren, die den Sarkophag umgaben. Neben diesen standen vier Knaben, himmelblau mit Silber gekleidet und schienen einer Figur, die auf dem Sarkophag ruhte, mit breiten Fächern von Straußenfedern Luft zuzuweh'n. Die Gesellschaft setzte sich und zwei Chöre fingen mit holdem Gesang an zu fragen: Wen bringt ihr uns zur stillen Gesellschaft?"

Goethe setzt einen „holden Gesang" für das Andenken Mignon's, seines Lieblingsgebildes voraus, und einen solchen giebt uns Schumann wirklich in der fraglichen Schöpfung. In kindlich-naivem Ausdruck, für den unser Tonmeister eine ganz specifische Begabung besaß, beginnt das Stück, welches allmählig ganz in Uebereinstimmung mit dem Gedankengange der Worte zu größerer Bedeutung anwächst. So entwickelt sich die Composition in angenehmer Steigerung und Belebung bis zum Schluß, der angemessen dem zu Grunde liegenden symbolischen Spruch zu lebensfrischer und warmer Empfindung sich aufschwingt.

Von der Entfaltung besonderer contrapunktischer Künste hat Schumann in diesem Werk mit richtigem Gefühl abgesehen: es mußte im Hinblick auf den gewählten Gegenstand einfach und plan gehalten werden, und das ist dem Meister in hohem Grade gelungen. Die Anmuth und Frische der Empfindung aber, welche diese Musik offenbart, wird immer von erfreulicher Wirkung begleitet sein.

Juli den 13. und 14. Scene im Dom aus Göthe's Faust. —

Den 15.: Scene im Garten desgl. — Den 18.: „Ach neige". Den 24.—26.: Scene des Ariel mit Faust's Erwachen.

August: Die Scenen aus Faust instrumentirt. Ende August: 4 Lieder für Sopran und Tenor (Tanzlied, Er und Sie, Ich denke dein, Wiegenlied) op. 78.

10.—15. September: 2 Hefte Kinderstücke für Pianoforte zu vier Händen. (Sechs Nummern.) 18.—26. September: Introduktion und Allegro für Pianoforte und Orchester (in G, op. 92). Vom 27. September bis 1. October: Noch zwei Hefte vierhändige Kinderstücke für das Pianoforte (sechs Nummern) op. 85.

Die im September 1849 entstandenen zwölf vierhändigen Clavierstücke (op. 85) „Für kleine und große Kinder", welche als eine glückliche Fortsetzung der „Kinderscenen" und des „Jugendalbums" betrachtet werden können, gehören zu den verbreitetsten und beliebtesten Pianofortecompositionen Schumanns. Sie enthalten eine Reihe anmuthiger Tonsätze im kleineren Genre, unter denen insbesondere der charakteristische „Kroatenmarsch", das träumerische „Abendlied", so wie das „Am Springbrunnen" überschriebene, sehr malerisch wirkende Stück als außerordentlich schön hervorzuheben sind.

Vom 11.—16. October: 3 doppelchörige Gesänge für größere Gesangvereine („An die Sterne" von Rückert, „Ungewisses Licht", „Zuversicht" von Zedlitz). — Ende October: „Gottes ist der Orient" — für Doppelchor. (Nebst den 3 vorhergehenden Gesängen als op. 141, Nr. 6 der nachgelassenen Werke erschienen).

Den 4. November: „Nachtlied" von Hebbel für Chor und Orchester skizzirt; den 8.—11. dasselbe instrumentirt [1]) (op. 108). Bis letzten November das 2te spanische Liederspiel mit vierhändiger Begleitung des Pianoforte fertig gemacht (10 Nummern). (Als „Spanische Liebeslieder" op. 138, Nr. 3 der nachgelassenen Werke veröffentlicht.)

4.—5. December 1849: 3 aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron mit Begleitung der Harfe (ad lib. auch Pianoforte) op. 95. Mitte December 1849: 3 Romanzen für Hoboe mit Pianoforte (op. 94); den 22. December: „Schön Hedwig" von Hebbel für Declamation mit Pianofortebegleitung (op. 106); den 27. December bis 3. Januar 1850:

---

1) Zum ersten Male in den Düsseldorfer Abonnementconcerten am 13. Mai 1851 aufgeführt.

„Neujahrslied“ von Rückert[1]) für Chor und Orchester skizzirt (op. 144). (Als Nro. 9 der nachgelassenen Werke veröffentlicht.)

Die hiermit abschließende Compositionsübersicht des Jahres 1849 zeigt unsern Meister in vielseitiger Productivität. Außer den vorstehend schon näher betrachteten Compositionen dieser langen Reihe wären zunächst noch zu erwähnen: Das „Concertstück für vier Ventilhörner mit großer Orchesterbegleitung“ (op. 86), und der Concertsatz „Introduction und Allegro“ für Pianoforte und Orchester (op. 92). Beide Werke enthalten hervorragende Züge, das letztere namentlich in der schön gedachten Einleitung; sie vermögen aber in ihrer Totalität eine durchgreifende, nachhaltige Wirkung nicht auszuüben. Bei dem dreisätzigen Concert (op. 86) erklärt sich dies mit dadurch, daß die sich gleichbleibende Klangfarbe der Hörner allmählig ihren Reiz verliert, und daß in Folge dessen der Antheil des Hörers nach und nach ermüdet, um so mehr, als es der Phantasie des Tonsetzers durch die beschränkte Natur der in den Vordergrund gestellten Blechinstrumente erschwert ist, sich freier und reicher zu entfalten. Es mag damit im Zusammenhange stehen, daß dieses Concert mehr den Eindruck einer geistreichen Studie, als einer glücklich inspirirten Tonschöpfung hinterläßt.

Anziehender erscheinen die kleineren Kammermusikstücke op. 70 73, 94 und 102 für Pianoforte und verschiedene Instrumente, welche als eine liebliche Nachblüthe der gleichartigen Claviercompositionen des Meisters aus dessen erster schöpferischer Periode zu bezeichnen sind. Insbesondere heben sich unter denselben die drei Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette oder Violine, so wie die fünf Sätze im Volkston für Pianoforte und Violoncello durch melodische Schönheit so wie überhaupt durch sehr anmuthende Stimmungen hervor. Als weitere Compositionen in dieser Richtung entstanden in den Jahren 1851 und 1853 noch die „Märchenbilder“ (op. 113) und die „Märchenerzählungen“ (op. 132).

Endlich ist auch noch als ein eigenthümlich phantastisches, feingestaltetes Tonstück das „Nachtlied“ (op. 108 für Chor und Orchester) auszuzeichnen: Schumann selbst stellte es hoch, wie sich aus einer seiner brieflichen Aeußerungen ersehen läßt[2]). Der Meister schreibt mit

1) Zum ersten Mal in den Düsseldorfer Abonnementconcerten am 11. Januar 1851 aufgeführt.

2) S. die Briefe des Anhanges Nr. 91.

Bezug auf diese Composition: „Dem Stücke habe ich immer mit besonderer Liebe angehangen.“ Mit dichterischer Versenkung giebt Schumann uns hier ein farbenreiches Tonbild jener Empfindungen, von denen das Gemüth beim Uebergange vom Tag zur Nacht und zum Schlummer umfangen und bewegt wird. Dieses poetisch empfundene Stück thut bei der Wiedergabe nicht so viel für sich wie andere Werke des Meisters. Es muß, so zu sagen, nachgedichtet, und dem entsprechend gestaltet werden. Die volle Wirkung läßt sich nur dadurch erzielen, daß der poetische Faden ununterbrochen festgehalten und fortgesponnen wird, was insbesondere für den Chor da seine Schwierigkeiten hat, wo er absatzweise und in einzelnen Stimmen auftritt.

Der stark potenzirten schöpferischen Thätigkeit Schumann's während des Jahres 1849 folgte unmittelbar, wie leicht begreiflich, eine in produktiver Hinsicht ruhigere Periode. Jedenfalls trug hierzu aber auch die zweimalige Abwesenheit Schumann's von Dresden in der ersten Hälfte des Jahres 1850 mit bei.

Zuerst unternahm Schumann mit seiner Gattin einen Ausflug nach Leipzig, Bremen und Hamburg. Ueber denselben schreibt Clara Schumann an Ferdinand Hiller unterm 7. Mai 1850: „Wir machten Februar und März eine schöne Reise: erst waren wir 4 Wochen in Leipzig, dann in Hamburg und wurden auf Händen getragen; den Beschluß der Reise in Hamburg machten wir mit Jenny Lind, die in meinen beiden letzten Concerten sang.“ — Die zweite Veranlassung zu einer mehrwöchentlichen Abwesenheit von Dresden erhielt Schumann durch die Aufführung seiner Oper Genoveva in Leipzig, von der bereits berichtet wurde [1]).

Doppelt erklärlich also ist es, wenn während der acht ersten Monate des Jahres 1850 verhältnißmäßig nur wenig an Compositionen entstand. Als solche nennt das Compositionsverzeichniß:

„1850. April. „Resignation“, „Ergebung“, „Der Einsiedler“. Drei Gesänge für die Singstimme mit Pianoforte (op. 83), desgl. „Nicht so schnell“ von G. L'Egrü [2]).

1) S. Seite 224.

2) Dieses Lied ist in op. 77 (entst. 1840 u. 1850) als Nr. 5 mit abgedruckt. Dasselbe Heft enthält auch noch den in der ersten Ausgabe von op. 39 veröffentlichten „frohen Wandersmann“, sowie gleichfalls drei andere Lieder: „Mein Garten“, „Geisternähe“ und „Stiller Vorwurf“, von denen das letztere sich nicht in Schumann's Compositionsbuch vermerkt findet. Auch die in op. 27

Vom 25.—28. April. Die Scenen aus Faust: „Die vier grauen Weiber", und „Faust's Tod", skizzirt, bis zum 10. Mai fertig instrumentirt.

Der 10. Mai „Abendhimmel" von Wilfried v. d. Neun. Den 11. Mai „Herbstlieder" desgl. — desgl. bis 18. Mai noch vier Gedichte von W. v. d. Neun (op. 89).

Juli. „Wandrers Nachtlied", „Schneeglöckchen", „Frühlingslust", „Ihre Stimme", „Geisternähe", „Frühlingslied", „Husarenabzug", „Gesungen", „Himmel und Erde", „Mein Garten", „Mein altes Roß" [1]). Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

August: 6 Lieder von N. Lenau für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 90. Requiem nach einem altlateinischen Text für eine Singstimme mit Pianoforte op. 90."

Unter den vorstehend verzeichneten Compositionen nehmen die beiden Scenen aus dem zweiten Theil des „Faust" schon deshalb ein hervorragendes Interesse in Anspruch, weil mit ihnen die von Schumann für die musikalische Behandlung ausgewählten Partien der genannten Dichtung zum Abschluß gelangten. Der vollständige Cyklus jener von dem Meister aus Goethe's Faust componirten Scenen umfaßt der Reihe nach Folgendes:

1) Scene im Garten, componirt am 15. Juli 1849.
2) Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa, componirt am 18. Juli 1849.
3) Scene im Dom, componirt am 13. und 14. Juli 1849.
4) Scene des Ariel mit Faust's Erwachen, componirt vom 24.—26. Juli 1849. (Im August desselben Jahres wurden diese vier Nummern instrumentirt.)
5) Scene der vier grauen Weiber.
6) Faust's Tod.

---

und 51 enthaltenen Lieder (entst. 1840 und 1842) fehlen sämmtlich in dem genannten Verzeichniß; ebenso die Composition zu Schiller's „Handschuh" (op. 87), deren Entstehung in das Jahr 1850 fällt.

1) Von diesen Liedern sind „Wandrers Nachtlied", „Schneeglöckchen", „Ihre Stimme", „Gesungen", und „Himmel und Erde" in op. 96 (entst. 1850) aufgenommen. „Geisternähe" und „Mein Garten" befinden sich, wie schon erwähnt in op. 77. „Frühlingslust", „Frühligslied", „Husarenabzug", und „Mein altes Roß" endlich, gehören zu dem Liederhefte (op. 127), welches als fünftes Lied noch „Volkers Lied" (componirt 1851) enthält.

(Diese beiden Nummern wurden vom 25.—28. April 1850 componirt und „bis zum 10. Mai fertig instrumentirt").

7) Composition der Schlußscene zu „Faust" (Faust's Verklärung) in sieben Nummern, geschrieben während des Sommers 1844.

Schumann hat diese Compositionen in drei der äußeren Form des Gedichtes entsprechende Abtheilungen gebracht, von denen die erste die drei ersten Nummern, die zweite die drei folgenden Nummern, und die dritte den Epilog in sich schließt. Das Ganze, welches einen Concertabend ausfüllt, wird durch eine später, und zwar in den Tagen des 13.—15. April 1853 aufgezeichnete Ouvertüre eingeleitet. Diese letztere hatte den Meister Jahre hindurch lebhaft beschäftigt, ohne daß es zu einem Resultate gekommen wäre. Ungemein erfreut war er daher, als am Vorabend des Schlusses seiner Künstlerlaufbahn, deren nahes Ende er nicht ahnte, seine Absicht noch verwirklicht wurde, die geraume Zeit vorher schon vollendeten Faustscenen zum Abschluß zu bringen.

Sehr bezeichnend für die Geistesrichtung unseres Meisters ist es, daß die Schlußscene von allen vorgenannten Theilen der Faustmusik zunächst und zuerst seine productive Thätigkeit in Anspruch nahm. Sein zu mysteriösem Fühlen und Denken geneigtes Naturell mußte sich durch die symbolisch allegorische Einkleidung dieses dichterischen Gebildes ungemein angezogen fühlen, wenn auch wohl ohne Frage die denselben zu Grunde liegende poetische Idee den entscheidenden Anstoß zur musikalischen Behandlung gegeben haben wird. Zudem bot Faust's Verklärung ihm den Vortheil eines in sich abgeschlossenen Ganzen, während dasjenige, was ihn vom ersten und zweiten Theil der Dichtung zur Composition anregte, doch immer nur etwas Bruchstückartiges ergeben konnte.

Die kühne Idee, den Schluß des „Faust" in Musik zu setzen, konnte nur ein Tondichter fassen, der durch hohe Geistesbildung und eigenthümliche poetische Gestaltungskraft dazu befähigt war, den Stoff in seiner ganzen Größe zu begreifen und völlig zu durchdringen. Schumann hat durch die That gezeigt, daß er ganz der Mann dazu war. Man betrachte die Dichtuug näher. Die Schwierigkeiten für eine tonkünstlerische Bearbeitung derselben sind enorm, ganz abgesehen davon, daß der nicht selten überfüllte, seltsam spröde Wortlaut dem musikalischen Wesen sehr fremdartig gegenüber steht. Aber Schumanns Dichterauge hat der Sache bis auf den Grund geschaut und

durch Inspiration eine Leistung hinzustellen vermocht, an deren Möglichkeit vorher wohl kaum schon Jemand gedacht hat.

Interessant ist es, zu beobachten, welches Princip Schumann bei der Composition des Faust-Epilog leitete. Jener enge Anschluß an den Text, wie in zahlreichen Liedern des Meisters, war hier mit Ausnahme einzelner Stellen, nicht anwendbar. Wie sollte sich auch beispielsweise ein adäquater musikalischer Ausdruck für Worte wie die folgenden, finden lassen?

„Mein Inn'res mög' es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharfangeschloss'nem Kettenschmerz."

oder:

„Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär er von Asbest
Er ist nicht reinlich." — u. A. m.

Derartige abstracte Reflexionen musikalisch entsprechend illustriren zu wollen, gehört offenbar zu den Unmöglichkeiten. Bei der Composition des Epilogs zu Faust war mithin von dem Wortausdruck im Einzelnen abzusehen und zur Hauptsache der zu Grunde liegende poetische Gedanke zu berücksichtigen. In diesem Sinne hat Schumann sich mit feinstem künstlerischen Takt und Verständniß seines Gegenstandes bemächtigt und es ist ihm die Lösung der höchst problematischen Aufgabe in einer Weise gelungen, die man als ein Wunder der Genialität bezeichnen darf, wie denn auch diese seine Leistung ganz einzig und unvergleichlich im Bereiche der musikalischen Literatur dasteht. Seine Composition commentirt thatsächlich den poetischen Gehalt der Dichtung in der sublimsten Weise. Dazu erreicht Schumann gerade in dieser Arbeit eine Klarheit und Durchsichtigkeit der Darstellung, die an Mozart's Objectivität erinnert. Nur hie und da wird die entzückende Tonsprache durch leise Wolkenschatten auf Augenblicke verdunkelt.

Durch den chorischen Gesang der heiligen Anachoreten werden wir entsprechend in das mystische Helldunkel der Dichtung eingeführt. Hier zeigt sich gleich die oben angedeutete Schwierigkeit der Behandlung für den Componisten. Schumann wählt das einzig Richtige, und giebt uns die Grundstimmung in Tönen wieder, so eigenartig schön, wie es eben Worte nicht auszudrücken vermögen. Es ist etwas

geheimnißvoll Berückendes in diesen Klängen, was wie ein Reflex der Naturseele auf unser Gemüth einwirkt.

Eine kurze, nur aus zwölf Takten bestehende Instrumentaleinleitung genügt, um uns in die Stimmung dieses so phantastisch und dabei in sich doch so ruhig maaßvoll gehaltenen Chorstücks zu versetzen, dessen ganz eigenartige Wirkung mit den einfachsten Mitteln erreicht wird. Nicht unwesentlichen Antheil an dieser letzteren hat einerseits die ungewöhnlich tiefe Lage der Stimmen, und andererseits die schwungvoll aufstrebende Führung der inmitten des Tonsatzes imitatorisch behandelten melodischen Phrase. Auch daß das Orchester ganz im Hintergrunde nur einfach begleitend steht, wie es bei Schumann höchst selten der Fall ist, giebt diesem Musikstück einen besonderen Charakter.

Nun tritt der Pater Ecstaticus mit seinem Sologesange ein. Er ist auf und abschwebend zu denken, was durch die entsprechend gebildete und bis zum Schluß des Satzes fortgeführte Achtelfigur des Solo-Violoncello's so wie der ersten Geige und Bratsche versinnlicht ist. Dieses Stück gehört zu dem Wenigen der ganzen Composition, was gegen die genußspendende und erhebende Wirkung derselben einigermaßen zurücksteht. Die dichterische Unterlage bewegt sich allerdings hier in so scharf contrastirenden und jäh wechselnden Bildern, daß der musikalische Ausdruck nicht gleichen Schritt mit ihr zu halten vermag. Schumann hat die leidenschaftvolle Verzückung, welche sich in den heftig erregten Exclamationen dieses Paters ausspricht, sowohl in dessen Gesange wie auch andeutungsweise in der Instrumentalbegleitung wiederzugeben versucht; allein der gewünschte Effekt tritt nicht vollständig in die Erscheinung, und so kann auch der Hörer keinen bestimmten, packenden Eindruck empfangen.

Um so wohlthuender wirken die gehaltvollen, dem Pater Profundus in den Mund gelegten Weisen. Auch hier spricht sich wie bei dem Pater Ecstaticus das sehnsüchtige Verlangen nach beglückender Seelenläuterung durch der Liebe Allgewalt aus; allein die damit verbundene Empfindung gewinnt schon ein ruhigeres, geklärteres Wesen. Schumann hat dies meisterhaft in Töne zu kleiden gewußt. Das feierlich gehobene Pathos, mit dem der Pater der „tiefen Region“ seine Betrachtungen anhebt, wird bei den Worten: „Ist um mich her ein wildes Brausen“, von einem lebhaften Tempo unterbrochen, in dessen Verlauf, dem Sinn des Textes ganz entsprechend, wohl-

thuende Wärme in einfach schöner Weise zu wirkungsvollem Ausdruck gelangt. Besonders glücklich sind auch die bittenden Schlußworte: „O Gott! beschwichtige die Gedanken, erleuchte mein bedürftig Herz!" durch die innig vordrängende chromatische Tonfolge, welche schon in dem einleitenden Recitativ auftritt, zur musikalischen Darstellung gebracht.

Von dem Dichter in die „mittlere Region" der zum Schauplatz gewählten Sphäre emporgehoben, vernehmen wir jetzt den, einer heranziehenden Schaar „seeliger Knaben" zugewendeten Pater Seraphicus. Zwei liebliche Stimmen aus dem Chor derselben fragen ihn: „Sag' uns Vater wo wir wallen, sag' uns Guter wo wir sind?" Da entspinnt sich ein reizend anmuthvoller Zwiegesang zwischen dem Empfangenden und den zarten Ankömmlingen, dessen zweiter Theil einen freudig erregten, hymnenartigen Charakter annimmt, zum Schluß aber wie sich entfernend verklingt, während die Begleitung das Anfangs vom Pater Seraphicus intonirte melodische Motiv nochmals ertönen läßt.

Der lichtvoll verklärte Charakter dieses Satzes wird mitbestimmt durch die für den dreistimmigen Knabenchor ausschließlich in Anspruch genommenen weiblichen Stimmen, deren Wirkung noch schärfer durch das gleichzeitige Baßsolo hervorgehoben wird.

Alles bisher Vernommene ist als allmähliche Ueberleitung der Empfindung in eine höhere, übersinnliche Region anzusehen, um den nunmehr erfolgenden Eintritt des Verklärungsactes Faust's in geeigneter Weise vorzubereiten.

Eine Engelschaar „schwebend in der höh'ren Sphäre" und Faustens Unsterbliches tragend, erscheint mit dem bedeutungsvollen „Gerettet ist das edle Glied." Schumann hat zu diesen Worten und den sich daran schließenden Versen einen ganz schlichten kurzen gemischten Chor gesetzt, der durch seinen feierlich würdevollen Ernst durchaus dem Sinn des Textes entsprechend gehalten ist. Unmittelbar anschließend verkünden uns „die jüngeren Engel", wie Faust's Seele den bösen Mächten entrungen worden. Eine Solostimme hebt an, und nach einer Periode von sechzehn Takten kommen alle Sopranstimmen des Chors wiederholend und bestätigend hinzu, bis dann der volle Chor sein triumphirendes „Jauchzet auf, es ist gelungen" in den Himmelsraum hinausschallen läßt. Unterbrochen wird dieser Freudenruf durch eine Betrachtung der „vollendeteren Engel" über

den ihnen noch anheftenden Rest irdischen Wesens, die dem Tondichter zu einer der schwungvollsten und tiefsinnigsten chorischen Partien des ganzen Werkes Veranlassung gegeben hat. Nachdem hierauf das dieses Stück einleitende melodische Motiv des Soprans in As-dur nochmals erklungen, folgt in knappster Wendung plötzlich ein Cis-moll-Satz für Chor und Solostimmen, in welchem die „jüngeren Engel" wiederum das Wort ergreifen. Sie erblicken die schon seelig gesprochene Knabenschaar, und schildern deren Erscheinung in einem höchst merkwürdig gegliederten Satzbau, dem ein elastisch bewegter Tripeltakt in Verbindung mit dem vorher schon unausgesetzt angewandten 2/4 Takt zu Grunde liegt, wodurch eine wundersame, so zu sagen geisterhaft schwebende Wirkung erreicht wird.

Das ganze Stück vom Eintritt des Allegretto (2/4, As-dur) ab bis hierhin ist von meisterhafter Conception und Ausführung im Detail, und zwar so sehr, daß sein musikalischer Gehalt, unseres Bedünkens, die stellenweise stark reflective Dichtung weit überstrahlend, Göthe's Intention erst zum vollen Ausdruck bringt. Die Entwickelung des durchsichtig klaren Tonbaues in melodischer und harmonisch modulatorischer Hinsicht erweist sich hier durchweg von der reizvollsten, feinsinnigsten Beschaffenheit. Und so zieht eine Reihe anmuthvoller, formell schön geeinter Stimmungen, sowohl nach Seite des duftig Zarten, wie des kraftvoll Erhabenen, an unserm Ohr vorüber, wirksamer noch gemacht durch eine fein abgewogene wechselreiche Verwendung der aufgebotenen vocalen und orchestralen Mittel. Es ist eine farbenreiche Gedankenfülle, wie sie selbst der begabteste Genius nur in weihevoller Stunde zeugen und ausführen kann.

Ein kleiner, von je zwei Sopran- und Altstimmen vorzutragender Satz ätherischen Charakters, in welchem die „seeligen Knaben" ihre Freude über den Empfang von Fausts Unsterblichem aussprechen, leitet zu einem breiter ausgeführten Chor von geistvoller contrapunktischer Arbeit auf den Ruf: „Gerettet ist das edle Glied", doch durchaus abweichend von der vorher schon vernommenen Composition dieser Worte. Mit richtigem künstlerischen Gefühl ist er des Gegensatzes zum Vorhergehenden und Folgenden halber kräftig und, man möchte sagen, in mehr realistischem Tone gehalten. Schon in dem Thema spricht sich ein äußerst energischer Charakter aus. Es ist, als hätte man sich die, in den himmlischen Jubel miteinstimmende Menschheit dabei zu denken. Nur bei den wiederholt eintretenden

vier Solostimmen erhält der Ausdruck ein leichteres, spirituelleres Gepräge. Dieser Chor ist, wie hier gleich angemerkt sei, als eine zweite Bearbeitung des ursprünglich an derselben Stelle vorhanden gewesenen Tonsatzes im Jahre 1848 dem Werke einverleibt worden.

Nach Ablauf der Pause, welche am Schlusse desselben vom Componisten ausdrücklich vorgeschrieben ist, um dem Hörer einen momentanen, glücklich gewählten Ruhepunkt zu gewähren, ohne doch die Aufführung gerade zu unterbrechen, werden wir in die „höchste“ Region des ideellen Schauplatzes der Handlung eingeführt, womit auch zugleich der Eintritt des Culminationspunktes der Dichtung erfolgt.

Doctor Marianus, „in der höchsten reinlichen Zelle“ weilend, blickt in den Himmelsraum und ihm enthüllt sich das Mysterium der „Jungfrau rein im schönsten Sinn.“ Im Sternenkranze erschaut er Maria, die „gnadenreiche Himmelskönigin“, welche von Goethe in katholisirender Richtung als Mittlerin für die Erlösung durch Gottes allumfassend versöhnende Liebe gedacht ist. In Entzücken versunken, entströmt seinen Lippen ein andachtvoll verherrlichender Gesang, erfüllt von jener inbrünstigen, tiefen Gefühlsschwärmerei, die einen eigenthümlichen, schon frühzeitig in Schumann's innerstem Wesen entwickelten Zug bildet.
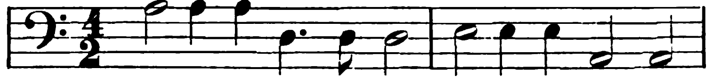
Die Mittel, welche der Meister hier zur Darstellung braucht, sind ebenso einfach wie sein Gedankengang, und dennoch diese wunderbare Wirkung! Einige zum Theil gedämpfte Streichinstrumente in Verbindung mit wenigen Blasinstrumenten, von denen sich zunächst die Oboe in obligater Weise geltend macht, und eine in gebrochenen Akkorden begleitende Harfe: die kunstvolle Anwendung dieser Tonwerkzeuge erzeugt ein dem demuthvoll betrachtenden und doch so überschwänglichen Gesange des Dr. Marianus entsprechendes, wahrhaft verklärendes Colorit.

Der hier sich offenbarenden weihevollen Stimmung ist weiterer beredter Ausdruck in dem nun folgenden gehaltvollen Tonsatz „Dir, der Unberührbaren“ gegeben, an welchem außer dem Dr. Marianus der Chor auf wirkungsreiche Art betheiligt ist.

Nahend schwebt die „Mater gloriosa“ einher, umgeben von gnadeerflehenden Büßerinnen, was der Componist in einem bewegteren Tempo von fünf weiblichen, dringlich bittenden Stimmen unter Anwendung des tremolirenden Streichquartett's auszudrücken versucht,

während die Holzblasinstrumente den Singstimmen zur Unterstützung und Leitung dienen. Die Auffassung und Darstellungsweise hat hier etwas unruhig Phantastisches, was gegen die von Schumann vor- und nachher, auch im bewegteren Tempo beobachtete würdevolle Ruhe einigermaßen fremdartig absticht. Wie uns bedünken will, bleibt auch der Gesammteindruck an dieser Stelle hinter der beabsichtigten Wirkung zurück.

Bei weitem glücklicher für die Situation erscheint der Ton getroffen, in welchem drei schon begnadete Büßerinnen: die „**Magna peccatrix**", die „**Mulier samaritana**" und die „**Maria aegyptica**" ihr Anliegen um Vergebung für „Gretchen" bei der Jungfrau Maria vorbringen. Es ist dies ein ganz apartes Musikstück von demüthig verlangendem und herzbewegendem Charakter. Die Wirkung desselben beruht ebensosehr in den, auf ruhig getragenen Baßtönen in nahezu gleichmäßigem Rhythmus sich entwickelnden harmonisch modulatorischen Combinationen, wie in der mild ernsten, durch sechzehn Takte ununterbrochen sich fortsetzenden Melodik der Oberstimme, welche Anfangs durch die dritte Stimme in der tieferen Octave verdoppelt ist. Bei der Wiederholung dieser ganzen Periode tritt noch der weibliche Chor (Sopran und Alt), die Bitte der drei Büßerinnen steigernd, hinzu, womit zugleich eine geistreiche Beziehung zum Schlußchor gegeben ist. Der Chor hat nämlich auf die Worte: „Vernimm unser Fleh'n" gleichzeitig mit dem Gesange der Büßerinnen wiederholt das im Quintintervall sich bewegende Motiv zu intoniren, mit welchem eben auch der Schlußchor des Ganzen beginnt. Dieses Motiv



hat unsern Meister, wie es scheint, bei Abfassung der Musik zum Faust-Epilog sehr beschäftigt: es tritt auch schon im Chor Nr. 4 bei der dritten Wiederholung der Stelle „Jauchzet auf", sowie weiterhin namentlich bei den Worten „an sich herangerafft" im Tenor, und unmittelbar darauf im Instrumentalbaß auf[1]). Und selbst in dem

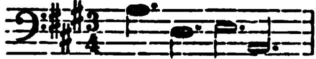
1) Das Quintenmotiv ist schon lange vor Schumann in der Instrumentalmusik auf charakteristische Weise benutzt worden. So z. B. hat Franz, Heinrich

Cis-moll-Satz „Nebelnd um Felsenhöh'" klingt es zu Anfang des contrapunktisch durchgeführten Motiv's im Tripeltakt an.

In Betreff des Gesanges der drei Büßerinnen sei noch bemerkt, daß dieselben zuerst gleichzeitig beschäftigt sind, während doch die Textesworte in allen drei Partien ganz verschieden lauten. Indessen dürfte dies nur im ersten Augenblick auffallend erscheinen, da ja die Grundempfindung der Büßerinnen trotz der abweichenden Worte durchaus übereinstimmt, wie das denn in der musikalischen Behandlung treffend wiedergegeben ist. Die drei Stimmen haben eben auch Verschiedenes gleichzeitig zu singen, was sich im Ensemble sehr schön zu einer Empfindung eint.

Nach erfolgter Fürsprache läßt Gretchen sich endlich auch selbst mit einer an die „Himmelskönigin" gerichteten Bitte vernehmen. Die „seeligen Knaben, in Kreisbewegung sich nähernd" betheiligen sich alsbald mit daran, so daß ein dreistimmiger von weiblichen Stimmen auszuführender Chor mit ihr zusammen wirkt. Dies ist auch in dem sich anschließenden bewegteren Tempo noch der Fall. Dann aber am Schluß desselben wendet sich Gretchen wiederum allein an die „gnadenreiche Jungfrau," diesmal aber mit dem Anliegen, den „früh Geliebten," welchen noch „der neue Tag blendet," belehren und weiter geleiten zu dürfen, worauf die „Mater gloriosa" in einfachster Deklamation antwortet:

Biber in einer seiner sechs, 1681 zu Salzburg erschienenen Violinsonaten das Quintenmotiv



als Basso ostinato gebraucht; und wie Haydn dasselbe dem ersten Satz seines charaktervollen D-moll-Quartetts zu Grunde legt, ist allgemein bekannt. Auch im ersten Satz von Beethoven's C-moll-Symphonie kommt dieses Quintenmotiv als Ueberleitung zum zweiten Thema vor, und gleicherweise am Anfang von Mendelssohn's Hymne für Sopran-Solo und Chor: „Hör' mein Bitten, Herr, neige dich zu mir." Das erstere Stück kannte Schumann schwerlich; die bezeichneten Stellen in den Werken Haydn's und Beethoven's dagegen haben ihm vielleicht unbewußt Anregung zur Benutzung des fraglichen Motivs gegeben, welches übrigens bereits bei ihm in seinem opus 5, sowie im ersten Trio des Clavierquintetts op. 44 erscheint. Die angeführten Beispiele zeigen, daß ein und dasselbe Motiv auf durchaus verschiedene Art geistreiche Anwendung finden kann, ohne zu einer anfechtbaren Reminiscenz zu werden, von der natürlich auch hier in keinem einzigen der gegebenen Fälle die Rede sein kann.

„Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet folgt er nach."

Es folgt noch eine in apotheosirendem Sinne schließende Danksagung des „auf dem Angesicht anbetenden" Dr. Marianus an die Jungfrau Maria, und hierauf der achtstimmige Schlußchor. Seiner Einleitung liegt, wie schon erwähnt, das Quintenmotiv mit seinen leeren, gleichsam elementar wirkenden Intervallen zu Grunde, welches nach und nach in allen Stimmen erklingend, höchst bedeutsam durchgeführt wird. Die als Gegensatz zu diesem Thema gebildeten, auf- und abwärts steigenden chromatischen Gänge ergeben in Verbindung mit der vervollständigenden Orchesterbegleitung nach und nach einen wunderbaren Tonbau von feierlich erhabenem und geheimnißvollem Gepräge. Die Gesammtwirkung dieser im Pianissimo beginnenden und allmählig zum Forte anschwellenden Gedankenreihe zeigt Schumanns Divinationsgabe im glänzendsten Lichte. Denn die von ihm hier geschaffene Musik gewährt uns, ganz im Geiste der vom Dichter ausgesprochenen mystisch sententiösen Schlußworte, den Eindruck tiefsinniger Offenbarungen eines poetisch geschauten Uebernatürlichen. Schumann hielt dieses kleine Stück mit Recht selbst sehr hoch, und sogar für die „höchste Spitze" der ganzen Composition.[1])

Bemerkenswerth an diesem Einleitungssatze ist es, daß eine bestimmte Tonart darin nicht vorwaltet. Erst am Ende desselben stellt sich der Dominantseptakkord von F-dur fest, auf welchem der Chor von vier in einer Cadenz zum letzten Tempo überleitenden Solostimmen abgelöst wird.

Das Schlußallegro ist in zwei verschiedenen Bearbeitungen vorhanden. Die erste derselben, gleichzeitig mit dem Uebrigen im Jahre 1844 entstanden, genügte dem Meister nicht. Er spricht dies in einem Brief vom 18. September 1849 offen aus. Dort heißt es: „Mit dem Schlußchor, wie Sie ihn gehört haben,[2]) war ich nie zufrieden; die zweite Bearbeitung ist der, die Sie kennen, gewiß bei weitem vorzuziehen. Ich wählte aber jene, da die Stimmen der zweiten Arbeit noch nicht ausgeschrieben waren." In der That ist die erste Fassung des Schlußallegro's, obwohl sie entschieden chor-

1) S. Nr. 69 der im Anhang mitgetheilten Briefe.

2) Schumann's in Rede stehende Musik war zur Feier von Goethes hundertjährigem Geburtstag in Leipzig aufgeführt worden.

mäßiger wirkt wie die zweite, der Bedeutung des Ganzen wenig entsprechend: sie hat etwas heiter Weltliches, was der bis dahin sich ausprägenden Stimmung entgegensteht. Zwar erreicht auch die zweite aus dem Jahre 1847 herrührende Bearbeitung des Schlußchors dem geistigen Gehalt nach nicht ganz die Höhe des Werks, allein sie schmiegt sich durch die zum Ausdruck gebrachte edle und mild ernste Empfindung doch besser dem Vorhergegangenen an.

Als anziehendster Theil der zweiten Bearbeitung dürfte die zwischen den Buchstaben B und D befindliche Durchführung des, von den Vocalbässen im 9. und 10. Takt bereits intonirten melodischen Motivs zu bezeichnen sein, welches überdies durch die Hinzufügung des Quintintervalles auch in bedeutsame Beziehung zu dem langsamen im 4/2 Takt stehenden Einleitungssatz gebracht ist. Diese Bearbeitung zeigt den in allen contrapunktischen Künsten wohlerfahrenen Meister, der mit Leichtigkeit seine Materie beherrscht.

In anderer Weise führt Schumann vom Buchstaben E ab jenes Motiv im Chor durch, welches beim Buchstaben A zuerst vom Solosopran vorgetragen wird. Doch fehlt es trotzdem bei beiden, wie auch andern Stellen desselben Stückes an dem eigentlich polyphonen, mit der Macht des Vollklanges sich geltend machenden Chorstyl. Die Stimmen treten vielfach zu vereinzelt auf, so daß es zu wuchtigen Choreffekten nicht kommen kann. Dieser Umstand wird namentlich auch bei dem Tonsatz „Nebelnd um Felsenhöh" fühlbar, insoweit der Chor bei demselben betheiligt ist. Freilich scheint es, daß überall da, wo man die Massenwirkung des Chores in der Faustmusik vermißt, eine solche von Schumann nicht allein nicht beabsichtigt, sondern auch geradezu vermieden worden ist, um dem Tongemälde beziehentlich ein möglichst lichtes, gleichsam erdentrücktes Colorit zu verleihen. Dies vorausgesetzt, kann man selbstverständlich hier weder Händel'sche und Bach'sche noch auch Haydn'sche oder Mozart'sche Chorwirkungen erwarten.

Einen eigenthümlichen Reiz bildet der fein abgewogene Wechsel zwischen den Chor- und Solostimmen, welche sich miteinander zu gemeinsamer Thätigkeit bei der vorwärts strebenden, schließlich sanft verklingenden und gleichsam im Aether sich auflösenden Coda vereinigen.

Werfen wir noch einen Gesammtblick auf die Musik zum Faust-Epilog, so müssen wir freudig bekennen, daß sie im Ganzen und

Großen nicht nur zu den vorzüglichsten Gaben des Meisters gehört, sondern daß sie im Bereich der Conzertmusik überhaupt eine exceptionelle Stellung behauptet. Auch in Betreff des seltenen Reichthums der geläutertsten, zu Herzen gehenden Melodik, so wie der meisterlichen Handhabung des gesammten Darstellungsmaterials, insbesondere aber der meist glücklichen Stimmenbehandlung und der farbenreichen, immer das Richtige treffenden Instrumentirung, zeichnet sich diese Composition unter den größeren Schöpfungen Schumanns merklich aus. Endlich ist dem Werke noch das Verdienst zuzuerkennen, die stellenweise durch einen absonderlich schwülstigen Wortausdruck, man möchte sagen, verdunkelte poetische Idee der Dichtung in der glücklichsten Weise musikalisch interpretirt, und dadurch weiteren Kreisen in dankenswerthester Weise zugänglich gemacht zu haben. Dies stellte sich sogleich nach der ersten Aufführung des Werkes in Dresden (1848) heraus, und Schumann konnte mit Beziehung darauf an Fr. Brendel nach Leipzig berichten: „Am liebsten war mir von Vielen zu hören, daß ihnen die Musik die Dichtung erst recht klar gemacht." Die ein Jahr später in Leipzig zu Goethe's Säcularfeier veranstaltete Aufführung hatte nicht gleich günstigen Erfolg, was Schumann keineswegs entgangen war. In seiner wohlmeinenden Gesinnung glaubte er dies auf die Neuheit des Eindrucks schieben zu müssen, indem er sich brieflich äußert, daß „einmaliges Hören" nie zur vollständigen Würdigung ausreiche. Wenn hieran auch etwas Wahres sein mag, so dürfte wohl die kühlere Aufnahme des Werkes bei seiner ersten Darstellung in Leipzig, wo man damals mit Schumanns Musik schon weit vertrauter war als an anderen Orten, auf momentane lokale Umstände zurückzuführen sein. Die großen Schönheiten gerade dieser Tondichtung liegen so offen, selbst für weniger Musikverständige zu Tage, daß eine unmittelbare, entschieden günstige Wirkung derselben auf ein gebildetes deutsches Publikum gar nicht ausbleiben kann.

Nach Vollendung der Composition des Schlusses von Goethe's Faust, zu welcher Schumann durch einen unverkennbaren wahlverwandtschaftlichen Zug getrieben worden, und die er „ein mit Liebe und Fleiß gehegtes Werk" nannte, kam ihm der naheliegende Gedanke, auch noch Einiges aus dem ersten und zweiten Theil dieser herrlichen Dichtung in Musik zu setzen. In Betreff dieser während der Jahre 1849—50 nachträglich noch geschriebenen Partien äußerte

Schumann gesprächsweise in Düsseldorf: „Als ich die Sachen componirte, habe ich hauptsächlich daran gedacht, daß sie vielleicht zur Complettirung von Conzertprogrammen dienen könnten, da man derartige Compositionen für Solo- und Chorgesang in kleinerem Umfange fast gar nicht hat.“

Schumann supponirte dabei keineswegs, wie wohl vielfach angenommen worden ist, den Gedanken, daß die drei Abtheilungen, in welche er die gesammten, von ihm componirten Faustscenen schließlich brachte, nothwendig als zusammengehörende Theile eines Ganzen in einem und demselben Conzert gegeben werden müßten. Im Gegentheil bemerkte er einmal ausdrücklich, wie man seine Faustmusik „nicht gut an einem Abend hintereinander werde aufführen können, weil darin zu viel Großes und Kolossales nebeneinandergestellt sei; höchstens mal als Curiosität möchte es geschehen dürfen.“

Diesem Ausspruch liegt sicher eine sehr richtige Empfindung zu Grunde, wie nicht zu verkennen ist.

Die schon namhaft gemachten Scenen des ersten und zweiten Theils der Faustmusik stehen, so viel Schönes und Bedeutendes dieselben auch im Einzelnen enthalten, nicht ganz auf dem Niveau der eben besprochenen Musik zum Epilog. Und zwar schon deshalb nicht, weil es nur bruchstückartige Compositionen sind, in denen keine einheitlich durchgehende Idee vorhanden ist. Aber auch hinsichtlich des künstlerischen Gehaltes erscheinen dieselben von ungleichem Werth. Wie dem immer sei, — man muß dem Meister auch für diese Schöpfungen dankbar sein, denn sie enthalten so Manches, was wohl geeignet ist, unsere Kenntniß von Schumanns eigenartigem Naturell in gewissen Beziehungen zu erweitern.

Bemerkenswerth erscheint zunächst der Umstand, daß unser Meister unbekümmert um Goethe's ausdrückliche Vorschriften für die Anwendung der Musik nur das zur Composition auswählt, was ihm gerade dazu geeignet scheint. So gleich bei der auf die Ouvertüre folgenden Gartenscene. Sowohl Entwickelung wie Zusammenhang der Dichtung sind hier außer Acht gelassen. Schumann entnimmt derselben einzelne Theile und benutzt dieselben in der Hauptsache zu einem Duett zwischen Faust und Gretchen, an welchem schließlich ebenso unerwartet wie störend für die musikalische Empfindung auch noch Mephistopheles und Martha sich betheiligen. Man könnte nun freilich mit Recht bemerken, daß die ganze Scene, wie sie von Goethe

geschrieben ist, für die musikalische Behandlung nicht geeignet sei. Allein dieser Einwand dürfte auch zum Theil noch von den Partien gelten, welche Schumann für seinen Zweck heraushebt. Was der Dichter z. B. in dem wunderbar naiven Dialog zwischen Faust und Gretchen während des Spieles mit der Sternblume ausgesprochen hat, wird sich schwerlich durch ein anderes Medium in so sicher treffender Weise wiedergeben lassen, als es durch das Wort geschehen ist. Unserm Meister wenigstens ist es nicht gelungen. Hiervon abgesehen, hat Schumann mit Hilfe des orchestralen Apparats ein fein empfundenes, in einzelnen Momenten zu hinreißendem Ausdruck sich steigerndes Tongemälde hingestellt, bei dem nur zu bedauern bleibt, daß es gesanglich theilweise nicht zu plastischer Wirkung gebracht werden kann, weil die allzu reiche Instrumentation überwuchernd und erdrückend auf den Stimmen lastet. Der Meister ging hierbei mit voller Absichtlichkeit zu Werke. Gelegentlich äußerte er darüber: „ich habe die Scene im Garten vollstimmig instrumentirt, weil die ganze Stimmung eine so reiche, volle ist. Auch darf man so etwas nicht gewöhnlich behandeln.“ Gewiß ist hieran etwas Wahres. Allein der wirkliche Grund liegt wohl darin, daß Schumann sich dazu verleiten ließ, möglichst Alles, was in der Dichtung zwischen den Zeilen zu lesen ist, durch die Begleitung wiedergeben zu wollen, ohne dabei der menschlichen Stimme und deren unerschöpflichem Ausdrucksvermögen gerecht zu werden. Was einerseits durch die bevorzugte und entschieden dominirende Stellung des Orchesters gewonnen wird, geht andererseits durch die Beeinträchtigung der Singstimmen verloren. Und so kann denn der Gesammteindruck die erwünschte Wirkung nicht erreichen.

Ähnlich verhält es sich mit der Zwingerscene: „Gretchen vor dem Bild der „Mater dolorosa“. Es fehlt diesem in Betreff der Singstimmen überwiegend deklamatorisch gehaltenen Tonsatz keineswegs an feinen, vorzugsweise der reich und eigenthümlich gefaßten Instrumentalbegleitung einverleibten Zügen und Accenten. Doch vermag auch hier Schumann nicht der, Alles sagenden Dichtung noch irgend eine Steigerung zu verleihen. Was bei diesem Stück überdies dem Genuß hemmend im Wege steht, ist die ungebundene, phantasieartige Behandlung, welche keinen Ersatz für den Mangel einer breiteren, in geschlossener Form zum Ausdruck kommenden Melodik ge-

währt, und für das Verständniß der tondichterischen Intention nicht sehr fördernd ist.

Mehr, obwohl auch nur theilweise ist dem Meister in formeller Hinsicht die den ersten Theil des Faustcyklus abschließende „Scene im Dom" gelungen. Doch macht sich hier wiederum ein anderes Bedenken geltend. Es bezieht sich auf die Art und Weise, wie Schumann den bösen Geist und Gretchen miteinander musikalisch sprechen läßt. Die Unzulänglichkeit dieser deklamatorisch spröden und ziemlich farblosen Wechselrede macht sich um so fühlbarer, als die zermalmenden Worte, mit denen die in Gretchen qualvoll sich steigernden Gewissensbisse und die daraus hervorgehende Seelenangst so lebenswahr geschildert sind, in dieser Fassung merklich an Energie verlieren.

Ob hier die melodramatische Gestaltung nicht den Vorzug verdient hätte, möge dahingestellt bleiben. Jedenfalls wäre durch dieselbe die Gewalt des dichterischen Wortes mehr zur Geltung gekommen, wie in der vorliegenden Composition. Und noch ein wesentlicher Vortheil war sonder Mühe damit zu erreichen: die angemessene Hervorhebung des Gegensatzes zwischen dem „Bösen Geist" und Gretchen, oder was ganz dasselbe ist, zwischen der vorwurfsvollen Sprache des in Gretchen erwachten Gewissens und der bitteren Seelenpein, von welcher sie infolge dessen ergriffen wird. Goethe hat mit eben so feinem psychologischen Verständniß als richtigem ästethischen Gefühl diese in ein und demselben Individuum sich vollziehenden Vorgänge auseinandergelegt, indem er den „Bösen Geist" die furchtbaren Mahnungen des Schuldbewußtseins aussprechen läßt, während Gretchen selbst in durchaus mädchenhaft naiver Weise den Gefühlen der Herzensangst und Verzweiflung Ausdruck giebt. Diese Contraste mußten, um dem Gemälde das richtige Colorit zu verleihen, in der musikalischen Behandlung Berücksichtigung finden. Ob dies überhaupt möglich sein würde, ist eine Frage, von deren Erörterung hier abgesehen sei, weil dadurch an der vorliegenden Composition nichts mehr zu ändern ist.

Im Verlaufe dieses Tonsatzes, in welchem beiläufig gesagt, mit Vortheil das ominöse „Nachbarin! Euer Fläschchen" zu unterdrücken gewesen wäre, tritt zu den Solostimmen noch der volle Chor mit dem „Dies irae" hinzu, ohne daß dadurch indessen eine besonders günstige Wendung für die Wirkung gewonnen wird. Der Meister

bewegt sich hier auf einem seinem Gefühlsleben fremden Gebiet: die Schrecken des jüngsten Gerichts zu malen, war ihm nicht gegeben; er hatte eine andere Kunstmission zu erfüllen.

Dies wird doppelt fühlbar, wenn wir die Anfangsscene der zweiten Abtheilung betrachten, welche mit dem Gesange Ariel's beginnt. Schumann betritt damit wieder eine Region, in der er mit souveräner Macht herrscht.

Es ist jedenfalls sehr bemerkenswerth, daß vor Schumann Niemand auch nur den Versuch gemacht hat, vom zweiten Theil des Faust, geschweige denn von dem dazu gehörenden Schluß, irgend Etwas in Musik zu setzen, während der erste Theil dieser, in ihren Hauptzügen so großartig angelegten und durchgeführten Dichtung schon mehrfach, wenn auch, mit Ausnahme von Schubert's dahingehörigen genialen Compositionen, nur unzureichende tonkünstlerische Arbeiten hervorgerufen hatte. Sicher waltet hier kein Zufall ob. Es fehlte eben an einer künstlerischen Persönlichkeit, die, mit dem erforderlichen tondichterischen Vermögen ausgestattet, auch die specifische Begabung und Hinneigung für die Aufgabe in sich trug. Alle diese Bedingungen trafen eben bei Schumann in seltener Vereinigung zusammen, wie sich schon bei der Betrachtung seiner Musik zur letzten Scene des Faust ergab. Verfolgen wir dies nun auch im Besonderen an seinen dem zweiten Theil des Faust gewidmeten Compositionen.

Durch den tragischen Untergang Gretchens im Bewußtsein verübter Schuld erschüttert, betäubt, sucht Faust, sich in die Arme der Natur werfend, Heilung des kranken Gemüths. Er findet sie. Gute Geister, geführt von Ariel, nahen sich ihm „des Herzens grimmen Strauß besänftigend“ und „des Vorwurfs glühend bittre Pfeile entfernend.“

Eine Instrumentaleinleitung mit Harfenbegleitung, dazu bestimmt, die vom Componisten weggelassene Anfangsstrophe Ariel's illustrirend zu ersetzen, führt uns in die entsprechende Stimmung ein. Diese süß berauschenden Weisen mit ihren friedvoll besänftigenden Klängen, sie sind wie lindernder Balsam für eine verwundete, schmerzlich bewegte Seele.

Lieblich reizvoller Solo- und Chorgesang des „Geister-Kreises“ wiegt Fausten in sanften Schlaf. „Fühl' es vor! Du wirst gesunden; traue neuem Tagesblick,“ rufen die Elfen dem Ruhenden hoffnungbeseelend zu.

Die von Schumann hier kunstvoll aneinandergereihten, so schönen Tonsätze voll Innigkeit, Zartheit und poetischem Schwung, werden durch Ariel's glanzvoll instrumentirte Verkündigung des herannahenden Tageslichts unterbrochen. Gestärkt und neu belebt durch erquickenden Schlummer erwacht Faust, dessen nunmehr folgender, sehr ausgedehnter Monolog „des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig", von Schumann mit offenbarem Gewinn für die, ohnehin dem Vorhergegangenen nicht mehr ganz ebenbürtige Composition gekürzt ist. Die überwiegend deklamatorische Behandlung wirkt auch an dieser Stelle einigermaßen ermüdend. Zu übersehen ist dabei freilich nicht, daß die Aufgabe, welche Schumann sich gestellt, gerade hier ungemein große, kaum befriedigend zu lösende Schwierigkeiten darbot. Wenn man sich dies vergegenwärtigt, so wird man dem Genius des Meisters im Hinblick auf den so herrlich sich steigernden Schluß dieses Faustgesanges um so lieber rückhaltlose Bewunderung zollen.

Von den drei Scenen der zweiten Abtheilung bietet die eben betrachtete jedenfalls das Anmuthendste, wenn nicht geradezu das Schönste. Den schroffsten Gegensatz des Colorits bildet dazu die folgende Scene der vier grauen Weiber. Während dort Alles licht- und glanzvoll ist, empfangen wir hier den Eindruck des mitternächtlich Gespenstigen. Faust ist dem Ende der irdischen Laufbahn nahe gerückt; das Alter macht seine Rechte geltend. Mangel, Schuld, Sorge und Noth, diese vier leidigen Gefährten des Menschendaseins, sie nahen sich in den Gestalten grauer Weiber dem unablässig strebenden Greise, um ihre Künste an ihm zu versuchen. Ihr Erscheinen auf dem Schauplatz der Handlung hat Schumann in meisterhaft bezeichnender Tonmalerei geschildert. Diese im Pianissimo hingehauchten Sechzehntheilfiguren der Geigen und Bratschen mit ihrer sprunghaft flatternden und harmonisch modulatorisch schnell wechselnden Bewegung geben ein frappantes Bild der schemenhaft herbeihuschenden Gestalten. Und nun noch deren monoton abgerissener Gesang, — es ist ein vom falben Scheine beleuchtetes Nachtstück, wie es nur dem geisterkundigen Schumann gelingen konnte.

Nur eine von den vier elendbringenden Schwestern findet den Eingang zu Faust's Gemach: es ist die Sorge. Sie hat auf die Forderung des, am Ziele seines Lebensweges stehenden Greises, sich zu entfernen, nur die Antwort: „ich bin am rechten Ort". Da entspinnt sich ein ausgedehnterer Wechselgesang zwischen Beiden, in allen

seinen Theilen charakteristisch gedacht und wirkungsvoll dargestellt. Besonders glücklich empfunden erscheint namentlich der Satz: „Ich bin nur durch die Welt gerannt", wie auch der auf Faust's Erblindung folgende Schlußmonolog „die Nacht scheint tiefer tief herein zu dringen" mit seinem energischen Aufschwung bei den Worten „Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann".

Jetzt aber soll sich die schrille Mahnung der grauen Schwestern erfüllen:

„Dahinten, dahinten! von ferne von ferne,
Da kommt er, der Bruder, da kommt er der — —
— — Tod."

Der Componist führt uns zu dem tiefernsten Abschluß seiner ergreifenden Tondichtung hinüber. Mephistopheles das nahe Ende Faust's voraussehend, ertheilt den eiligst herbeigerufenen Lemuren die Anweisung, dem Herrn im Vorhofe seines Palastes die letzte Ruhestätte zu bereiten. Grabend singen sie in zweistimmigem Chor herb melancholische Weisen von eintönigem, rhythmisch scharf ausgeprägtem Charakter, — eine unheimliche, den Ton der Dichtung sicher treffende Musik, angemessen eingeleitet und vorbereitet durch die Beschwörungsworte Mephisto's. Auch das Orchester hat hier wiederum durch entsprechende Tonmalerei, — es sei nur an die fortlaufende, das Spatengeklirr versinnlichende Achtelbewegung der Bässe erinnert — wesentlichen Antheil an der Wirkung dieses klar gegliederten und formenfest gestalteten Tonsatzes.

Faust ins Freie hinaustretend, giebt sein inneres Behagen über die in Angriff genommene Arbeit zu erkennen, indem er wähnt, daß es sich um die Ausführung eines von ihm geplanten Werkes handelt, worauf Mephistopheles vor sich hin halb mitleidig, halb spöttisch und wie im Stillen triumphirend, die Antwort murmelt. Sodann ergreift Faust zum letzten Mal das Wort, um in einem breiter sich ergehenden Gesange von edelm gehaltvollem Gepräge, seinen auf das geträumte große Unternehmen bezüglichen Gedanken Ausdruck zu verleihen.

„Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

So ruft er mit stolzem Selbstgefühl aus, und kaum ist es geschehen, so sinkt er auch schon entseelt zu Boden.

Diesen bedeutungsvollen Moment, den der Meister mit Hilfe des

Orchesters auf charakteristische Weise ausmalt, folgt nach einer kurzen Betrachtung Mephisto's zu den Worten „die Uhr steht still! — — — es ist vollbracht“, der feierlich getragene Schluß, in choralartig getragenen Akkorden auslaufend. Die bei Goethe noch gegebene, maaßlos ausgedehnte und für tonkünstlerische Zwecke kaum ergiebige Schilderung des Kampfes mit den Engeln um Faust's Seele, konnte Schumann um so eher unberücksichtigt lassen, als das eigentliche Ende der fraglichen Scene mit dem Tod des Helden der Dichtung eintritt.

Mit dem zweiten Theil der Faustmusik war ein seiner geistigen Bedeutung nach staunenswürdiges Werk in mehrjähriger hingebender Thätigkeit so weit gefördert, daß zur Vollendung desselben nur noch eine die Grundstimmung des Ganzen vorbereitende Instrumentaleinleitung erforderlich war. Lange Zeit verging indessen, ehe es dem Meister möglich wurde eine solche zu schaffen. In Düsseldorf äußerte Schumann zu Anfang des Jahres 1851: „Ich bin oft mit dem Gedanken umgegangen, eine Ouvertüre zu den Faustscenen zu schreiben, habe aber die Ueberzeugung gewonnen, daß diese Aufgabe, die ich mit für die schwierigste halte, kaum befriedigend zu lösen sein wird; es sind da zu viele und zu gigantische Elemente zu bewältigen. Doch aber wird es nöthig sein, daß ich der Musik zum Faust eine Instrumentaleinleitung voranschicke, sonst rundet sich das Ganze nicht ab, und die verschiedenen Stimmungen müssen auch vorbereitet sein. Indeß kann man so was nicht auf der Stelle machen; ich muß den Moment der Eingebung abwarten, dann geht es schnell. Ich habe mich, wie gesagt, häufig mit der Idee einer Faustouvertüre beschäftigt, aber es geht noch nicht.“

Wie richtig Schumann's Bedenken in diesem Falle waren, zeigt der nach mehrjährigem Meditiren endlich noch für den erörterten Zweck im August 1853 niedergeschriebene Instrumentalsatz, welcher in seiner Totalität trotz einzelner hervorragender und begeistigter Momente volle Befriedigung nicht gewährt. Man hat das Gefühl, als ob dieser Composition die letzte Ueberarbeitung, mit einem Wort, die Durchbildung bis zu plastischer Klarheit fehlte, und als ob man sich vor einem Gemälde von großen Intentionen befindet, welches von der Skizze auf die Leinwand übertragen, eben erst nur theilweise untermalt ist. Allerdings darf man bei Beurtheilung dieses Musikstückes nicht vergessen, daß es jener späten Zeit der Wirksamkeit des verehrten Meisters angehört, in welcher sein productives Vermögen bereits

Spuren geistiger Ermattung erkennen läßt. In seinen guten Tagen wäre dem Schöpfer der Manfredmusik, so wie mancher andern ebenbürtigen Werke, auch die Faustouvertüre in schönster Weise gelungen. Wie dem immer sei, — nehmen wir diejenige, welche Schumann uns hinterlassen hat, als ein werthvolles Symbol seines bis zum letzten Augenblick unermüdlichen, edlen Strebens hin.

Der Spätsommer des Jahres 1850 brachte für Schumann ein höchst wichtiges und folgenreiches Ereigniß mit sich: die Uebernahme der städtischen Musikdirektorstelle in Düsseldorf nämlich, welche damals durch die Berufung Ferd. Hiller's als Capellmeister nach Cöln erledigt worden war. Der letztere vermittelte diese Angelegenheit zwischen Schumann und der Direktion des „allgemeinen Musikvereins“, wie aus den drei folgenden Briefen hervorgeht:

Lieber Hiller,

Vielen Dank für Deine Mittheilung. Dein Vorschlag hat viel Anziehendes, doch tauchten auch einige Bedenken dagegen auf. In beiden Beziehungen, glaub ich, möchten meine Gedanken mit Deinen eigenen zusammenstimmen, ehe Du Dich zur Annahme der Stelle entschlossest. Namentlich ist mir aber noch Mendelssohn's Ausspruch über die dortigen Musiker in Erinnerung und klang schlimm genug.[1]) Auch Rietz sprach mir davon zur Zeit als Du von hier nach D. zogest, und „wie er nicht begreifen könne, daß Du die Stelle angenommen“. Ich sagte Dir damals nichts davon, um Dich nicht zu verstimmen.

Darüber, lieber Hiller, schenke mir nun reinen Wein ein. Viel Bildung trifft man freilich überall nur selten in Orchestern und ich verstehe es wohl auch, mit gemeinen Musikern zu verkehren, aber nur nicht mit rohen oder gar malitiösen.

Sodann bitte ich Dich noch über dies und jenes mir Auskunft zu geben. Am Besten ich frage eines nach dem andern:

1) Ist die Stelle eine städtische? Wer gehört zunächst zu dem Vorstand?

2) Der Gehalt ist 750 Thaler (nicht Gulden)?

3) Wie stark ist der Chor? Wie stark das Orchester?

---

1) Bekanntlich war Mendelssohn, ehe er an die Gewandhausconcerte nach Leipzig berufen wurde, Musikdirektor in Düsseldorf. Ihm folgte Julius Rietz, und diesem wiederum Ferd. Hiller.

4) Ist das dortige Leben eben so theuer, als z. B. hier? Was zahlst Du für Dein Logis?

5) Kann man meublirte Logis haben?

6) Wäre für den Umzug, die theuere Reise hin nicht eine billige Entschädigung zu erlangen?

7) Wäre der Contract nicht so zu stellen, daß ich, wo sich mir eine andere Stellung böte, aufkündigen könnte?

8) Dauern die Vereinsübungen auch den Sommer über?

9) Bliebe im Winter Zeit zu kleinen Ausflügen von 8—14 Tagen.

10) Würde sich für meine Frau irgend ein Wirkungskreis finden lassen? Du kennst sie; sie kann nicht unthätig sein.

Und nun noch ein Hauptpunkt. Vor Ostern 1850 könnte ich nicht abkommen. Meine Oper wird im Februar ganz bestimmt in Leipzig, und bald darauf in Frankfurt vermuthlich in Angriff genommen. Da muß ich natürlich dabei sein. Ueber all dieses bitte ich Dich nun mir Auskunft zu geben und dann wollen wir das Weitere besprechen. Sehr schwer wird uns die Trennung von unserm Sachsenland werden — und doch ist's auch heilsam, aus dem gewohnten Kreislauf der Verhältnisse einmal wieder zu neuen überzugehen. Sonst sind wir hier sehr thätig. Klara giebt mit Schubert[1]) sehr besuchte Soiréen; ich habe eine Aufführung der Peri vor und bin mit einer großen Anzahl Arbeiten unausgesetzt beschäftigt. Darüber in meinem nächsten Briefe mehr. Habe nochmals herzlichen Dank, daß Du meiner gedacht in der Sache; möge die weiteren Entschlüsse ein guter Genius leiten. Tausend Grüße von meiner Frau an die Deinige, wie an Dich.

Dresden, den 19. November 1849.

R. Schumann.

Diesem Brief folgte sehr bald ein zweiter, als Antwort auf einen inmittelst von Hiller eingegangenen:

Dresden, d. 3. December 1849.

Lieber Hiller,

Die ganze Zeit her litt ich an Kopfschmerz, der mich an allem Arbeiten und Denken hinderte. Daher die etwas verspätete Antwort.

Dein Brief, alles was Du mir schreibst, macht mir immermehr Lust zu Düsseldorf. Sei nun so gut, mir zu schreiben, bis wann Du glaubst, daß die Herren Vorstände einen bestimmten Entschluß wegen

1) Damals Concertmeister in Dresden.

Annahme der Stelle von mir wünschen. Brauchte ich mich nicht vor Ostern zu entscheiden, so wäre mir das am liebsten. Ich werde Dir später sagen, warum? — Noch eines: ich suchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düsseldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöster und eine Irrenanstalt. Die ersteren lasse ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu lesen. Ich will Dir sagen, wie dies zusammenhängt. Vor einigen Jahren, wie Du Dich erinnerst, wohnten wir in Maxen[1]). Da entdeckte ich denn, daß die Hauptansicht aus meinem Fenster nach dem Sonnenstein[2]) zu ging. Dieser Anblick wurde mir zuletzt ganz fatal; ja, er verleidete mir den ganzen Aufenthalt. So dachte ich denn, könne es auch in Düsseldorf sein. Vielleicht ist aber die ganze Notiz unrichtig, und die Anstalt dann nur ein Krankenhaus, wie sie in jeder Stadt sind.

Ich muß mich sehr vor allen melancholischen Eindrücken der Art in Acht nehmen. Und leben wir Musiker, Du weißest es ja, so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück der Wirklichkeit um so tiefer ein, wenn es sich so nackt vor die Augen stellt. Mir wenigstens geht es so mit meiner lebhaften Phantasie. Erinnere ich mich doch auch etwas ähnliches von Göthe gelesen zu haben. (Sans comparaison.) —

Dein Gedicht zur Erinnerung an Chopin[3]) hab' ich gelesen und Dein allgewandtes Talent darin bewundert. Auch ich hatte hier eine Feier vor. Die Behörde schlug mir aber die Frauenkirche ab. Wir waren sehr ärgerlich darüber.

Da fällt mir ein, Dich zu fragen, wird im nächsten Jahre ein Rheinisches Musikfest zu Stande kommen? Und in welcher Stadt? Es sollte mir Freude machen, dabei mitwirken zu können, und schiene mir eine gute Gelegenheit, mich in den Rheinlanden einzuführen. Schreibe mir, was Du darüber denkst.

Aeußerst fleißig war ich in diesem Jahre, wie ich Dir wohl schon schrieb; man muß ja schaffen, so lang es Tag ist. Auch sehe ich mit Freuden, wie die Theilnahme der Welt an meinen Bestrebungen mehr

---

1) Hier hielt Schumann, wie bereits früher bemerkt wurde, sich öfter besuchsweise auf dem Gute der Frau Serre auf.

2) Der Sonnenstein ist eine Irrenanstalt bei Pirna.

3) Hiller hatte zu der, von ihm für Chopin in Düsseldorf veranstalteten Gedächtnißfeier ein Gedicht verfaßt.

und mehr wächst. Auch dies spornt an. Kämest Du nicht vor Deiner gänzlichen Uebersiedelung nach Köln noch einmal hieher? Es war immer die Rede davon.

Mit herzlichem Gruß

Dein

R. Schumann.

Nachdem Schumann über die, in vorstehendem Briefe geäußerten Besorgnisse beruhigt worden, war nur noch ein Bedenken wegen definitiver Annahme der Düsseldorfer Musikdirektorstelle vorhanden.

Doch Schumann spreche selbst:

Lieber Hiller,

Wir haben hier in den letzten acht Tagen zweimal die Peri herausgebracht — Du weißest, was das heißen will, und wirst mich entschuldigen, daß ich Dir noch nicht geantwortet.

So freundlich und annehmlich nun die Vorschläge sind, die Du mir im Namen des Musikvereins stellst, so kann ich als ehrlicher Mann doch nicht anders schreiben, als was ich Deinem Vorstande auch direkt schon gemeldet, daß sie wegen der definitiven Antwort sich bis Anfang April noch gedulden möchten. Im Vertrauen, lieber Hiller! Es sind hier für mich von einigen einflußreichen Leuten Schritte gethan worden [1]) — und obgleich ich nicht recht daran glaube, so ist mir doch gerathen worden, mit der bestimmten Annahme einer anderen Stellung noch zu warten. Desgleichen habe ich aber auch erklärt, daß dies nur bis zum 1. April der Fall sein würde.

Das kannst Du mir aber sicher nicht verdenken, daß ich, im Fall ich die hiesige Capellmeisterstelle erhielte, oder auch nur bestimmte Aussicht dazu, es binnen Jahr und Tag zu werden, den großen Umzug nach D. ersparen möchte, in wie vieler Beziehung auch die dortige Stellung mir lieber wäre.

Du weißest nun, was Du Dir vielleicht schon gedacht hast; im Uebrigen bitte ich Dich, gegen Niemanden, als die Nächstbetheiligten, der Sache zu erwähnen.

Die erste Aufführung der Peri war mir sehr gelungen, die zweite (des 3ten Theils) durch den brillanten Gesang der Schwarzbach [2]) zur Geltung gelangt, was mich sehr freute.

1) Es betraf die zweite Capellmeisterstelle am Königl. Hoftheater zu Dresden.

2) Franziska Schwarzbach, damals k. Sächs. Hofopernsängerin, gegenwärtig in München.

Sonst ist jetzt alles in Spannung auf den Propheten — und ich habe viel deshalb auszustehen. Mir kommt die Musik sehr armselig vor; ich habe keine Worte dafür, wie sie mich anwidert.

Gehab Dich wohl, lieber Hiller! Grüße Deine Frau herzlich und gedenke freundlich

Dresden, d. 15. Januar 1850.

Deines ergebenen

R. Sch.

Die Hoffnung, in Dresden einen öffentlichen Wirkungskreis als Dirigent zu finden, schwand, und Schumann wandte sich daher nach Düsseldorf, wo er sammt seiner Gattin mit offenen Armen empfangen wurde. Des Umstandes eingedenk, daß in Schumann ein Meister von außerordentlicher Bedeutung zu bewillkommnen sei, hatte man eine Empfangsfeierlichkeit vorbereitet, welche beim Eintreffen des Künstlerpaares in Düsseldorf am 2. September 1850 stattfand. Sie bestand in einem Festessen, dem eine musikalische Produktion des Gesang- und Musikvereines voraus ging. Unter den dabei zu Gehör gebrachten Stücken befand sich der zweite Theil aus „Paradies und Peri". Auch sonst ließ man es nicht an den zartesten Aufmerksamkeiten gegen den neuen Dirigenten fehlen, die indeß zugleich seiner Gattin galten, und Alles deutete darauf hin, daß man die Gewinnung eines so bedeutenden Künstlerpaares als ein hoch erfreuliches Ereigniß betrachtete.

Schumann's erste Leistung als städtischer Musikdirektor erfolgte am 24. October in dem ersten Abonnementsconcerte der Saison 1850—51. Das Programm desselben war: „Große Ouvertüre (C-dur op. 124) von Beethoven. Concert (G-moll) für Pianoforte und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Frau Clara Schumann. Adventlied von Rückert, Motette für Chor und Orchester, componirt von R. Schumann. Präludium und Fuge (A-moll) von J. S. Bach, vorgetragen von Frau C. Schumann. Comala von N. W. Gade.

Die amtlichen Funktionen Schumann's waren, außer der Leitung dieser Concerte, mit den wöchentlichen Uebungen des Gesangvereines und einigen, bei dem Gottesdienst der katholischen Kirche üblichen alljährlich regelmäßig wiederkehrenden Musik-Aufführungen verknüpft. Wie behaglich er sich in seinem Wirkungskreise, wenigstens während

der beiden ersten Jahre fühlte, geht aus einem Briefe an E. Klitzsch[1]) hervor, in welchem er schreibt: „Ich bin sehr zufrieden in meiner hiesigen Stellung, und wüßte, da sie meine physischen Kräfte auch nicht zu sehr in Anspruch nimmt (dirigiren strengt doch sehr an), kaum eine, die ich mehr wünschte."

Schumann hatte ebensowenig entschiedenes Talent zur Direktion, wie zur musikalischen Pädagogik[2]). Zu beidem fehlten ihm die wesentlichsten Eigenschaften, zunächst aber das Vermögen, sich mit Anderen in engen Rapport zu versetzen, ihnen seine Intentionen klar und anschaulich zu machen; dies deshalb, weil er entweder gar nicht, oder doch so leise sprach, daß er nur selten dem Wortlaute nach verstanden wurde. Dann auch mangelte ihm die physische Ausdauer und Energie zu einem Direktorialposten; er war immer sehr bald erschöpft, und mußte von Zeit zu Zeit ausruhen im Verlaufe einer Probe. Endlich entbehrte er Massen gegenüber der erforderlichen Um- und Uebersicht. Dagegen hatte er wiederum für sich: eine hochbedeutende, verehrungswürdige künstlerische Persönlichkeit, der eine ernste, würdevolle und ehrfurchtgebietende Haltung eigen war. Letzterer, so wie dem Umstande, daß er Chor und Orchester in einem wohlgeordneten Zustande vorfand, ist es zuzuschreiben, wenn etwa die erste Hälfte seiner Düsseldorfer Wirksamkeit von guten, erfreulichen Erfolgen begleitet war. Die meisten Aufführungen derselben erwiesen sich im Allgemeinen als genußbringend[3]).

So blieb das Unzureichende seiner Direktorialbefähigung zunächst den Uneingeweihten verhüllt. Fühlbar machte es sich erst, als sein mehr und mehr sich entwickelnder krankhafter Zustand, so wie das gleichzeitig allmälige Hervortreten einer gewissen Indolenz ihm die Möglichkeit raubte, ferner das noch zu leisten, was er früher wirklich zu leisten im Stande gewesen war; wodurch sich denn nach und nach eine gewisse Verstimmung in den musikalischen Kreisen, welchen Schumann leitend vorstand, verbreitete und festsetzte. Daß dadurch auch die etwa Böswilligen, deren es bei jeder Gelegenheit giebt, eine erwünschte Handhabe gegen Schumann erhielten, bedarf

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 77.

2) Vergl. S. 180.

3) Da ich mich damals selbst unter den Mitwirkenden auf dem Orchester befand, so kann ich hierüber aus eigener Wahrnehmung berichten.

keiner Frage oder Verwunderung. Nichts desto weniger wurde sein Engagement von Jahr zu Jahr auf Grund einer sehr wohlangebrachten Pietät verlängert. Dies konnte indessen nicht verhindern, daß sich das Verhältniß, soweit es Schumann's Direktionsthätigkeit betraf, im Herbst 1853 nach Ablauf des ersten der üblichen Winterconcerte, welches am 27. October stattfand[1]), plötzlich in überraschender Weise auflöste. Die Veranlassung zu diesem Resultate war folgende[2]): Der „Verwaltungsausschuß des allgemeinen Musikvereins" glaubte im Hinblick auf Schumann's immer mehr schwindende Leistungsfähigkeit als Dirigent sowohl in des Meisters Interesse, sowie in dem der Sache zu handeln, wenn er ihn zur Schonung seiner Gesundheit veranlaßte, das Dirigiren (ausgenommen etwa seine eigenen Compositionen) für einige Zeit einzustellen. Julius Tausch, dem Schumann selbst bereits die Leitung des Gesangvereins interimistisch übertragen hatte, war erbötig, den Meister provisorisch auch bei den Concerten zu vertreten. In diesem Sinne wurde nun versucht, die Sache durch Schumann's Gattin zu vermitteln. Der Meister nahm den Vorschlag übel auf. Bei der nächsten Probe wartete man vergeblich eine halbe Stunde auf ihn. Als er dann nicht erschien, nahm man an, daß er nicht dirigiren wolle, und der Verwaltungsausschuß ersuchte J. Tausch ohne Weiteres, die Leitung zu übernehmen, da das Concert bereits annoncirt war, und angeblich nicht mehr abbestellt werden konnte. Hiermit hörte Schumann's Thätigkeit als Dirigent auf.

Nachdem vorstehend im Wesentlichen, und so weit es für die gegenwärtige Darstellung nothwendig erscheint, mit wenigen Worten Schumann's praktische Wirksamkeit während seines Düsseldorfer Lebens anticipirend berührt worden ist, sind noch die erforderlichen Mittheilungen über seine, in diese Periode fallende schöpferische Thätigkeit und über andere äußere Erlebnisse nachzuholen.

Kaum war Schumann in den neuen Verhältnissen ein wenig heimisch geworden, als er neben den amtlichen Arbeiten auch sogleich wieder anfing, seinem Schaffensdrange Genüge zu thun. Für das Jahr 1850 nennt das Compositionsverzeichniß als in Düsseldorf entstanden:

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 89.

2) Ich beschränke mich darauf, in Betreff dieser Angelegenheit ohne jede Nebenbemerkung den mir von völlig competenter Seite mitgetheilten Thatbestand zu referiren.

„Ende September. Instrumentation des Neujahrsliedes von Rückert[1]) (op. 144, Nr. 9 der nachgelassenen Werke).

Vom 10.—16. October, Concertstück für Violoncello mit Begleitung des Orchesters skizzirt, bis zum 24. instrumentirt (op. 129).

Vom 2. November bis 9. December. Symphonie in Es-dur (in 5 Sätzen) skizzirt und instrumentirt (op. 97)[2]).

1850. December. Vom 29.—31., skizzirt: Ouvertüre zu Schiller's Braut von Messina (op. 100)."[3])

Die Symphonie in Es-dur, der Entstehung nach die vierte, könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes „die Rheinische" nennen, denn Schumann erhielt seinen Aeußernngen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Cölner Domes. Während der Composition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Cardinalserhebung des Cölner Erzbischofs v. Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflußt. Diesem Umstande verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie." Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügte Aufschrift. Er sagte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes thut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an." In Betreff des Charakters der andern Sätze fügte er hinzu: „es mußten volksthümliche Elemente vorwalten, und ich glaube es ist mir gelungen", was auch auf zwei Stücke (nämlich das zweite und fünfte), in ihrer planen, fast populären Haltung, Anwendung finden dürfte.

Dieses Werk läßt deutlich die wohlthätigen Anregungen erkennen, welche Schumann durch den Wechsel der Verhältnisse, durch die neue Umgebung so wie durch den veränderten Wirkungskreis empfing. Dasselbe offenbart eine anmuthende Frische der Empfindung, die sich sogleich in den ersten Takten fühlbar macht. Bedeutsam tritt das

---

1) Dies Werk wurde als Manuscript zum ersten Mal aufgeführt in den Düsseldorfer Abonnementsconcerten am 11. Januar 1851.

2) Zum ersten Mal in den Düsseldorfer Abonnementsconcerten aufgeführt am 6. Februar 1851.

3) In den Düsseldorfer Abonnementsconcerten zuerst aufgeführt am 13. Mai 1851.

Hauptmotiv auf, dessen elastisch-schwungvoller Ausdruck durch Synkopirungen verstärkt wird. Es ist, als ob dem Meister bei Erfindung desselben die schlank sich erhebenden Pfeiler und kühn gespannten Bogen des großartigen Baudenkmales vorgeschwebt hätten, welches die erste Anregung zu der in Rede stehenden Tonschöpfung gab. Der kräftig und stolz aufstrebende Charakter dieses breit angelegten Thema's dominirt auch mehrentheils im Verlaufe des ganzen Stückes. Einen entschiedenen Gegensatz findet er in dem Seitenmotiv, welches von sanft anschmiegendem und zartem Ausdruck ist. Beide scharf auseinandergehaltenen Themen sind in der Durchführung weiter entwickelt und in wechselreicher Verbindung mit einem dritten, gleichfalls dem ersten Theil entlehnten kurzen Achtelmotiv in kunstvoller und sehr wirksamer Weise zu einem organischen Ganzen verwoben.

Während der Niederschrift dieses Durchführungssatzes wurde der Meister durch eine Fahrt nach Cöln in der Arbeit unterbrochen, so daß es ihm seinen Aeußerungen zufolge Mühe machte, den Faden des Ideenganges befriedigend weiterzuspinnen. Er konnte sich auch mit der betreffenden Stelle, welche unmittelbar auf den Eintritt des Thema's in H-dur folgt, nicht recht befreunden. Allerdings hat man bei derselben die Empfindung, als ob die Gedankenentwickelung hier nicht im vollen Fluß gewesen sei. Da indessen kein Nachtheil für die Gesammtwirkung daraus entsteht, so ist um so weniger Gewicht darauf zu legen, als auch in den Werken anderer großer Meister Fälle vorkommen, welche Bedenken erregen. Es sei nur, um ein Beispiel anzuführen, an die auf S. 77 der neuen Partiturausgabe von Beethoven's A-dur-Symphonie befindliche Periode hingewiesen, welche sich wie ein modulatorischer Nothbehelf ausnimmt. Die fragliche Stelle in Schumann's Symphonie erscheint dagegen noch immer interessant.

Das zweite als „Scherzo" bezeichnete Stück erinnert Anfangs durch seine gemessene Bewegung an das alte Menuett. Der erste Theil desselben besteht aus der ebenmäßigen Fortsetzung einer melodischen, wechselweise auf- und absteigenden Figur. Diese wird auch im zweiten Theil in verschiedenartiger Wendung festgehalten. Sie ist wuchtig und giebt dem Stück ein kräftig realistisches Gepräge.

Die beiden folgenden Theile dieses Satzes erscheinen im ersten Moment als ein von dem vorhergehenden völlig abweichendes Ton-

bild. Im Grunde sind sie aber nur eine Variirung des schon Gehörten mit veränderter Modulation. Der in ihnen imitatorisch durchgeführten Figur einigt sich, theilweise wenigstens, sehr wohl das zu Anfang des Scherzo's erklingende melodische Motiv, wie dasselbe denn auch schließlich wieder mit eintritt.

Hierauf folgt das zweitheilige Trio in A-moll — das Scherzo steht in C-dur — mit seinem ganz originellen, auf der Terz lagernden Orgelpunkt. Während der Hauptgedanke den Bläsern zuertheilt ist, wird von den Geigen und Bratschen das unmittelbar vorher contrapunktisch bearbeitete Sechzehntel-Motiv absatzweise fortgeführt. Diese geheimnißvoll wirkenden Tonfolgen haben ein wie im Helldunkel gehaltenes, vielfarbig schillerndes Colorit, und sind gleichmäßig anregend für Phantasie und Gefühl. Einen prächtigen Contrast bildet dazu der plötzlich im glänzenden A-dur eintretende Anfang des Scherzo's mit veränderter Instrumentation, worauf nach acht Takten ein aus den Elementen des Vorhergehenden gebildeter Zwischensatz in überraschender Weise wieder zum ursprünglichen C-dur-Satz zurückführt. Aus diesem ist auch die noch sich anschließende, ziemlich ausgedehnte Coda entwickelt. Das prächtige Stück schließt Diminuendo wie in weiter Ferne verhallend.

Der dritte Satz ergeht sich in gemüthvertiefter Beschaulichkeit. Er ist warm empfunden und bietet in seiner harmonischen, völlig ungetrübten Durchbildung den wohlthuenden Eindruck einer voll befriedigten Gemüthsstimmung. Die meisterhafte Verwendung der hier in engeren Grenzen gehaltenen Orchestermittel, — außer dem Streichquartett und den Holzblasinstrumenten sind nur noch zwei Hörner in Thätigkeit — verleiht dieser träumerisch unsere Sinne umfangenden Musik einen duftig zarten Ton, der wie mild verklärender Mondesglanz auf dem Ganzen ruht.

Mit mystischen Klängen und in hochgehobenem Pathos beginnt das nächste Stück langsamen Tempo's. Es ist jener Satz, welchen Schumann mit besonderer Beziehung auf die zur Cardinalserhebung des Erzbischofs v. Geissel im Cölner Dom veranstaltete Feier schrieb. Die complicirte Anwendung der hier auf mannichfache Art verwertheten contrapunktischen Kunst in Verbindung mit der ergriffenen und durchweg festgehaltenen Stimmung hat etwas dem Kirchenstyl Verwandtes, und trägt wesentlich zu der Erhöhung der feierlich ascetischen Wirkung bei, welche dieses kunstvoll gefügte Tonstück auf den Hörer ausübt.

Auf diese gravitätische, zu ernster Sammlung anregende Musik konnte kaum etwas Anderes folgen, wie das vom Meister gegebene Finale. Das Werk sollte nach Schumann's Intention in froh und fröhlich gestimmter Weise schließen, um der Empfindung eine angemessene Auslösung zu gewähren. Dies ist mit dem letzten Satz vollkommen erreicht, wenn er gedanklich auch vielleicht nicht ganz auf der Höhe der andern Stücke steht. Uebrigens hat er etwas ausgesprochen Festliches und enthält auch, namentlich in der Durchführung, mit Zurückbeziehung auf das vorhergehende Adagio, sehr bemerkenswerthe Details.

In durchaus abweichendem Charakter von den drei ersten Symphonien Schumann's behauptet diese Schöpfung eine ebenso selbstständige als hervorragende Stellung unter des Meisters größeren Werken. Und wenn auch die einzelnen Theile derselben keine so enge Beziehung zu einander erkennen lassen, wie es bei den anderen gleichartigen Gebilden des Meisters der Fall ist, so zeichnet sich doch jedes Stück der Es-dur-Symphonie ebenso sehr durch ungewöhnlichen geistigen Gehalt bei schön beherrschter Form, wie durch sichere, sachgemäße Handhabung des orchestralen Apparates aus.

Mit seinem Concert für Violoncello betrat Schumann ein sehr schwieriges Terrain. Der Wunsch, dieses edle Instrument für Solocompositionen zu verwerthen, ist naheliegend. Denn die ausschließlich für virtuose Zwecke gedachten und bestimmten Arbeiten Romberg's und anderer älterer Fachmänner genügen nicht mehr dem heutigen Kunstgeschmack. Es haben auch schon einzelne begabte Tonsetzer der Neuzeit anerkennenswerthe Versuche gemacht, die ohnehin nicht umfängliche Literatur dieses Instrumentes zu bereichern. Um so begreiflicher erscheint es daher, daß ein so genialer Meister wie Schumann den Drang empfand, gerade hier seine Kraft zu bethätigen. Allein er vermochte ebensowenig wie seine Vorgänger, das Problem eines Violoncelloconcertes vollständig zu lösen.

Die Natur dieses Tonwerkzeuges setzt einer derartigen Aufgabe außerordentliche, wohl kaum jemals ganz zu bewältigende Schwierigkeiten entgegen. Zwar in der Cantilene ist das Violoncello sehr wirksam; allein für das in einem Concertstück gar nicht zu vermeidende Figuren- und Passagenspiel erweist sich die Tonlage desselben zu tief, so daß das Instrument bei einigermaßen symphonischer Be-

handlung des begleitenden Orchesters nur zu leicht verdeckt wird. Und wo es hinreichend durchdringt, fehlt das für den Concertsaal nicht zu entbehrende Glänzende der Tongebung. Dazu kommt im besonderen Hinblick auf die in Rede stehende Schöpfung Schumann's noch der erschwerende Umstand, daß der Meister nicht so hinreichend mit der Technik des Violoncello's vertraut war, um sachgemäß für dasselbe zu schreiben. So ist es denn erklärlich, wenn die Allegrosätze in diesem Concertstück nicht zu rechter Geltung gelangen können, während das langsame getragene, leider aber nur kurze mittlere Stück eine sehr schöne Wirkung ergiebt. Daß das Werk in rein musikalischer Hinsicht seine anziehenden Seiten hat, ist bei Schumann ganz selbstverständlich.

Die Ouvertüre zur „Braut von Messina" ist als Charakterstück intendirt. Schumann verfolgte dabei vornehmlich den Zweck, den von Schiller in der Tragödie geschilderten Kampf der Parteien musikalisch zu versinnlichen, was auch in dem Anfang und Schluß des Allegro's, sowie in der Durchführung merkbar zum Ausdruck gelangt. Die als zweites Motiv des Gegensatzes halber hingestellte ausdrucksvolle Melodie bezieht sich auf Beatrice.

Dieses Musikstück, welches im Hinblick auf den Gegenstand welchem dasselbe gewidmet ist, natürlich nur in einem sehr ernsten Ton gehalten werden konnte, wurde in kurzer Zeit niedergeschrieben, wie es meist geschah, wenn Schumann einmal mit dem Entwurf einer Composition im Reinen war. Nur die Durchführung bis zum Wiedereintritt des ersten Thema's, machte ihm gerade bei diesem Werk viel Arbeit. Seiner Mittheilung zufolge mußte er sie einigemal umändern, ehe sie ihm befriedigend erschien. Das war etwas Ungewöhnliches bei unserm Meister. Er hatte die Ueberzeugung, daß die ursprünglich gewählte Ausdrucksweise als unmittelbare Emanation des Geistes auch die beste sei, und kehrte deshalb in manchen Fällen, nachdem er eine Stelle zu verbessern geglaubt hatte, wieder zur ersten Lesart zurück.

Erwähnenswerth dürfte noch sein, daß Schumann bei Niederschrift der Ouvertüre zur „Braut von Messina" beabsichtigte seiner Phantasie freiesten Spielraum zu gönnen, ohne die herkömmliche Form zu berücksichtigen. Er meinte, es habe ihn gereizt einmal den Versuch zu machen, in einem Zuge und unbekümmert um die Tradition fortzuschreiben; bald sei er indessen zu der Ueberzeugung ge-

langt, daß man doch nichts Rechtes auf diesem Wege zu Stande bringen könne. Dies Beispiel aus den letzten Lebensjahren des Meisters zeigt wiederum, wie tief in seinem Naturell die Neigung zu Neuerungen, auch bezüglich rein formeller Fragen begründet war.

Die Ouvertüre zu Schiller's Drama darf im Uebrigen als ein bemerkenswerthes Beispiel für die Art und Weise gelten, wie Schumann dem von ihm gewählten Stoff tondichterisch beizukommen suchte. Vermag sie sich auch hinsichtlich ihres Kunstwerthes nicht mit den Ouvertüren zu „Manfred" und „Genoveva" zu messen, so ist ihr doch ohne Frage eine höhere Bedeutung zuzuerkennen, wie den weiterhin noch entstandenen gleichartigen Compositionen zu „Julius Caesar" und „Hermann und Dorothea."

Die dem Jahr 1851 angehörenden Arbeiten sind:

„(Januar.) Vom 1.—12. Jan.: Ouvertüre zur Braut von Messina instrumentirt (op. 100). Fünf Lieder für den Mezzosopran von Ullrich, Mörike und Kinkel: (Herzeleid, Fensterscheibe, Gärtner, Volkers Lied, Abendlied) op. 107.[1]) Januar, vom 23. bis 2. Februar fertig skizzirt und instrumentirt, Ouvertüre zu Shakespeare's „Julius Cäsar" (op. 128).[2])

März: „Märchenbilder", vier Stücke für Bratsche und Pianoforte op. 113. — Vier Husarenlieder von Lenau für Bariton und Pianoforte op. 117. „Frühlingsgrüße" von Lenau. — Noch eines von Lenau.

April bis 11. Mai: „Der Rose Pilgerfahrt" für Soli, Chor mit Begleitung des Pianoforte (24 Nummern) op. 112).[3]) Vom 12. Mai— 1. Juni: Der Königsohn, Ballade von Uhland, für Chor und Orchester (6 Nummern, — die letzte fehlt), op. 116.[4]) Mädchenlieder für 2 Stimmen, von Elisabeth Kulmann (1.—4) op. 103. — 7 Gedichte von

---

1) Von diesen Liedern sind in op. 107 nur die drei ersten und das letzte enthalten. Volkers Lied ist weggelassen, und befindet sich in op. 125, wogegen zwei andere in op. 107 mit aufgenommen wurden, nämlich „Im Walde" und die „Spinnerin", beide 1852 componirt. Das letztere Lied ist in Schumann's Compositionsverzeichniß nicht zu finden.

2) Zum ersten Mal bei Gelegenheit des Männergesangfestes am 3. August 1852 in Düsseldorf zu Gehör gebracht.

3) Kam in den Düsseldorfer Abonnementsconcerten zum ersten Mal am 5. Februar 1852 zur Aufführung.

4) Am 6. Mai 1852 in den Düsseldorfer Abonnementsconcerten zum ersten Mal aufgeführt.

E. Kulmann für eine Stimme op. 104. Brautgesang von Uhland, der Sänger von demselben, für Chor.

Juni 1851. Noch fünf 4händige Stücke zum Kinderball (op. 109). Die Ballade „Königsohn" fertig componirt und instrumentirt.[1])

August 1851. — Lied von W. Müller.[2]) — 3 Stücke für Pianoforte allein (Romanzen oder Phantasiestücke) op. 111.

September 1851. — Sonate in A-moll, für Violine und Pianoforte. — op. 105.

„Die Hütte" und „Warnung", zwei Lieder aus den Waldliedern von Pfarrius op. 119.[3])

October, vom 2.—9., Trio in G-moll für Pianoforte, Violine und Violoncelle — op. 110.

October, vom 26.—2. November: 2. Sonate (D-moll) für Pianoforte und Violine. — op. 121.

November, vom 7.—27.: „Die Pilgerfahrt der Rose", für Orchester instrumentirt.

December, 1. und 2.: „Das Scherzo der Symphonie" von N. Burgmüller instrumentirt.[4])

December, vom 3.—19.: Clavierauszug und neue Instrumentation der älteren Symphonie in D-moll.

December, vom 19.—23.: Ouvertüre zu Goethe's „Hermann und Dorothea" fertig gemacht. („Diese Ouvertüre schrieb ich mit großer Lust in wenigen [5] Stunden.") Erschien als op. 136 und Nr. 1. der nachgelassenen Werke in Druck, und wurde zum ersten Mal am 26. Februar 1857 im Leipziger Gewandhause aufgeführt.

Von den vorstehend verzeichneten Compositionen ist zunächst Einiges in Betreff des op. 109 zu bemerken. Das demselben in Schumann's Verzeichniß hinzugefügte Wörtchen „noch" (s. oben) bezieht sich auf vier andere vierhändige bereits vorher componirte

1) In diese Zeit, und zwar Ende Juli fällt eine Erholungsreise nach der Schweiz. S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 77.

2) Ist, wie schon bemerkt, in op. 107 enthalten.

3) op. 119 enthält außer diesen beiden Liedern auch noch ein drittes von Pfarrius: „der Bräutigam und die Birke", welches in dem Compositionsverzeichniß nicht zu finden ist.

4) Von diesem Stücke existirte in Düsseldorf das, bis auf die Instrumentation fertige Manuscript, welches Schumann so interessirte, daß er es vollendete.

Clavierstücke, die von dem Meister für op. 109 bestimmt, jedenfalls aber vergessen worden waren, im Compositionsverzeichniß anzumerken. Ursprünglich wollte Schumann den Cyclus dieser in op. 109 enthaltenen Tonstücke „Kinderball“ betiteln. Als er sie nach Vollendung einmal mit seiner Gattin durchspielte, interpretirte er bei der „Préambüle“ in scherzhaft-launigem Tone: „Hier fahren noch die Bedienten mit den Schüsseln durch die Gesellschaft.“ Weiterhin im Verlaufe der Stücke meinte er dann: „Nach und nach mischen sich die Großen hinein und die Sache wird ernsthafter.“ Schließlich mag ihm aber das Ganze für einen „Kinderball“ zu ernsthaft gewesen sein, und er wählte den Titel: „Ballscenen.“ Uebrigens zeigt sich Schumann's schöpferischer Geist hier im liebenswürdigsten Lichte. Die Idee des „Kinderballes“ wurde aber nicht aufgegeben, und nachträglich im Jahre 1853 noch ausgeführt.

Die Composition des von Moritz Horn[1]) verfaßten Gedichtes „der Rose Pilgerfahrt“ war für eine, in kleinerem Rahmen zu fassende und mit bescheideneren Mitteln ausgestattete Tonschöpfung gedacht. Demgemäß wurde ursprünglich nur Clavierbegleitung dazu geschrieben. In dieser Gestalt führte Schumann das Werk kurz nach seiner Entstehung im Privatkreise auf. Er schreibt darüber unterm 9. August 1851 an E. Klitzsch[2]): Auch eine kleine musikalische Aufführung hatten wir im vorigen Monat. Es ist ein Märchen „der Rose Pilgerfahrt“ eines jungen Chemnitzer Poeten, Namens Horn, das ich für Solostimmen, Chor und Pianoforte componirt, in Form und Ausdruck etwas der Peri verwandt, das Ganze nur mehr in's Dörfliche, deutsche gezogen.“

Nachdem Schumann das Werk gehört, fand er, um dasselbe größeren Kreisen zugänglich zu machen, es nicht unangemessen, eine Orchesterbegleitung hinzuzufügen, was im November des Entstehungsjahres geschah; die feine, geistreiche Instrumentation ist nur geeignet, den Reiz des Colorits, von dem ein Clavier keine Ahnung geben kann, bedeutend zu erhöhen. Die formelle Beschaffenheit der „Pilgerfahrt der Rose“ ist genau so, wie in „Paradies und Peri,“ weshalb dasjenige, was bei Gelegenheit des letztgenannten Werkes in dieser

---

1) Die Correspondenz Schumann's mit dem Dichter wegen des Textes s. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 74—76 und 78—80.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 77.

Beziehung gesagt wurde, nicht wiederholt werden darf. Im Uebrigen bietet „der Rose Pilgerfahrt“ reizende, anmuthige Tonbilder. Man könnte das Werk vielleicht geradezu ein „musikalisches Idyll“ nennen, doch ist dabei zu bemerken, daß es im Hinblick auf sein theilweise unkräftiges und empfindsames Wesen an jenes Genre streift, welches man in der Poesie und Novellistik neuerdings als die Lovely-Richtung bezeichnet.

Mit dem „Königsohn“ versuchte Schumann seit seiner ersten schöpferischen Periode wiederum, der musikalischen Productivität ein neues Feld zu eröffnen. Er fühlte sich in den überkommenen, „für alle Zeiten gültigen Formen“ [1]) zu Hause, und glaubte nun um so sicherer und mit um so besserem Erfolge sich durchaus auf die eigenen Kräfte stützen zu können. Die Vorläufer zu der von Schumann schließlich aufgenommenen Balladencomposition im Frakturstyl, welche er mit dem „Königsohn“ begann, dem auch bald mehrere gleichartige Produkte folgten, könnte man allenfalls in dem „Adventlied“ und in dem „Neujahrslied“ erblicken, insofern hier wie dort ein in engeren Grenzen gehaltenes dichterisches Genre musikalisch in großem Maaßstabe mit Aufgebot bedeutender Kunstmittel zur Darstellung gebracht ist.

Im „Königsohn“ manifestirt sich klar und deutlich von Anfang bis Ende das Streben, neue formelle Gestaltungen im Großen in's Dasein zu rufen. Das Resultat entsprach aber keineswegs der damit verbundenen Idee. Schumann war nicht ganz klar über seine Absicht, ja, die feste Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit seines Unternehmens ließ ihn sogar die Einwürfe Anderer zuerst ganz überhören. So konnte es denn nicht fehlen, daß die von Schumann mit dem „Königsohn“ eröffneten, ausschließlich für die Concertmusik bestimmten Produktionen, nach formeller Seite hin etwas Unzulängliches haben mußten. In der That fehlt ihnen das einheitlich geschlossene, organisch gegliederte der Form, und zwar nicht irgend einer gegebenen Form, sondern überhaupt einer solchen, die kunstgemäßen Bedingungen entspricht. Dieser Mangel ist in der willkürlichen Vermischung lyrischer und dramatischer Elemente begründet, welche vielleicht hätte umgangen werden können. Im „Königsohn“ schließt Schumann sich, bis auf eine Strophe, eng an die Dichtung an, während Alles, was

---

1) Vergl. S. 166.

die Einheit eines musikalischen Kunstwerkes in größer organisirter Form aufhebt, zuvor aus derselben hätte entfernt werden müssen. Lediglich die letzte Strophe des Schlußgesanges ist, weil Schumann der Ansicht war, daß sie für den Abschluß eines größeren Musikstückes sich nicht eigne, weggeblieben, und durch eine andere ersetzt.[1]) Und hier darf man wohl fragen, warum nicht Alles, wie es ursprünglich war, stehen blieb, wenn der Componist im Uebrigen die Dichtung unverändert ließ, — und andererseits wiederum, warum das Ganze nicht durchweg eine passende formelle Umgestaltung erfuhr, wenn überhaupt an der Dichtung gerüttelt, und dieselbe dadurch in ihrem Bestande verletzt wurde. Endlich ist noch die Frage zu berücksichtigen, ob es ästhetisch gerechtfertigt sei, ein dichterisches Genre, wie die Ballade, in größere breitere musikalische Formen auszuspannen, und die umfangreichsten Kunstmittel in Anwendung zu bringen, da es scheint, daß dieses Aufgebot massenhafter Kunstmittel außer allem Verhältniß zu dem knapp und gedrängt gehaltenen Wesen der Ballade steht. In einzelnen Fällen ist auch dieses knappe, gedrängte Wesen musikalisch nachgebildet, während an anderen diesem ganz entgegengesetzt, ein Vers in's Breiteste ausgedehnt und vielfach wiederholt wird, wie z. B. in Nr. 4 und namentlich in Nr. 5 des Königsohnes. Hierin liegen Widersprüche, die selbst bei aller Freude an vielem Schönen und Bedeutenden, weder zu übersehen, noch zu lösen sein dürften. Aehnlich wie mit dem Königsohn, verhält es sich mit den weiterhin noch von Schumann für Chor, Solostimmen und Orchester gesetzten Balladen. Ob in denselben etwa der Keim zu einer neuen fruchtbringenden Richtung enthalten ist, kann nur die Zukunft lehren. Für jetzt hat sich der Versuch Schumann's als nicht durchgreifend erwiesen.

Dem emsigen Schaffen Schumann's sind außer den vorstehend betrachteten Schöpfungen an weiteren bemerkenswerthen Compositionen des Jahres 1851 noch drei Kammermusikwerke, nämlich die beiden Violinsonaten op. 105 und 121, so wie das Claviertrio op. 110 zu verdanken. Dieselben tragen, wie sich nicht verkennen läßt, viel von jenen geistigen Vorzügen an und in sich, durch welche Schumann's Muse den hohen Rang einnimmt. Sie offenbaren reiche Phantasie, Energie der Empfindung und Gedankentiefe. Allein zu-

1) Es ist mir unbekannt, von wessen Hand dieser veränderte Schluß herrührt.

gleich damit kommt auch eine verdüsterte Stimmung zum Ausdruck, die überwiegend vorherrscht, und nur noch vorübergehend, wie in den beiden langsamen Sätzen der Violinsonaten unterbrochen wird. Auch eine gewisse Gereiztheit blickt ab und zu durch, so stellenweise im ersten, namentlich aber im letzten Satz der A-moll-Sonate. Es ist freilich dabei zu berücksichtigen, daß Schumann während der Composition dieser Sonate mancherlei Verdrießlichkeiten hatte, die ihn um so mehr verstimmten, je empfänglicher er infolge seiner schon mehr oder weniger hervortretenden körperlichen Indisposition für dergleichen Eindrücke geworden war. Daß davon etwas in seine damaligen Compositionen übergegangen ist, darf kaum befremden.

Wenige Wochen nach Entstehung der A-moll-Sonate äußerte Schumann lächelnd in seiner gutherzigen Weise: „die erste Violinsonate hat mir nicht gefallen; da habe ich denn noch eine zweite gemacht, die hoffentlich besser gerathen ist," und mit diesen Worten brachte er seine D-moll-Sonate (op. 121) zum Vorschein, — ein in gewisser Hinsicht ohne Frage sehr bedeutendes Musikstück. Mancher dürfte auch dieses Werk allzu düster finden, aber sicher ist doch, daß jeder Takt den geistigen Adel und die Hoheit des Sinnes seines Urhebers verkündet. Das liebliche und unschuldvoll reizende, wie ein Rückblick in die Jugendzeit sich ausnehmende Andante bildet einen wohlthuenden Lichtblick in der Reihe der vier Sätze.

Auch das G-moll-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello hat ein bedeutendes Gepräge, obwohl es den Gedankenschwung des D-moll-Trio's nicht wieder erreicht, ausgenommen vielleicht das Scherzo, welches die Empfindung des Hörers mit sich fortreißt. Sonsthin ist nicht zu verkennen, daß dieser Schöpfung ein etwas grüblerisch, melancholischer Zug innewohnt, von dem der Meister sich im letzten Satz auf eine, an seine guten Tage erinnernde humoristische Weise zu befreien sucht.

Als Arbeiten des Jahres 1852 nennt das Compositionsverzeichniß:

„Januar vom 1.—6. Die Ballade: „des Sängers Fluch für Soli, Chor und Orchester skizzirt." (Erschienen als op. 130 und Nr. 4 der nachgelassenen Werke). Zum 1. Mal beim Aachner Musikfest 1857 aufgeführt.

„Januar vom 10.—19. Die Ballade von Uhland instrumentirt."

„Februar, vom 13.—22.: lateinische Messe (in C) skizzirt (op. 147, Nr. 10 der nachgelassenen Werke). Vom 24. Februar bis 5. März,

dann vom 24.—30. März die Messe instrumentirt und den Clavierauszug gemacht.

April. Vom 26. April bis 8. Mai ein lateinisches Requiem skizzirt (op. 148, Nr. 11. der nachgelassenen Werke).

Mai. Vom 9. bis 15. Instrumentation der doppelchörigen Motette „Verzweifle nicht" für Orchester (comp. 1849). Vom 16. bis 23. Instrumentation des ganzen Requiems.

Juni. Vom 18.—22. Die vier Balladen „vom Pagen und der Königstochter" skizzirt (op. 140, Nr. 5 der nachgelassenen Werke)[1]).

„Die Flüchtlinge" von Shelley, für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte[2]).

Juli. Vom 28. bis zum 12. September. Instrumentation und Clavierauszug der Ballade „Page und Königstochter". (Das Arrangement der ersten Ballade ist von Clara.)

October und November: Clavierauszüge von „Sängers Fluch", Requiem, und zweite Abtheilung der Faust-Scenen.

December. Vom 9.—16. 5 Lieder „der Königin Maria Stuart" für Mezzosopran mit Pianoforte op. 135. Clavierauszug der Symphonie in D-moll."

Für das Jahr 1853 ist in Schumann's Notizbuch verzeichnet:

1853 Januar: Harmonisirung der 6 Sonaten für Violine von J. S. Bach.

Februar, vom 27.—12. März: Skizzirung und Instrumentation der Ballade „das Glück von Edenhall" für Männerchor, Solostimmen mit Orchester op. 143, Nr. 8 der nachgelassenen Werke)[3]).

März. Vom 15.—19. April: Clavierauszug von „Edenhall" und Harmonisirung der 6 Sonaten für Violoncell von J. S. Bach. (Noch nicht veröffentlicht.)

April, 15.—19. Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied für Orchester op. 123[4]) (den Anfang schon im Sommer 1852 entworfen). Den 20.—24., 2händiges Clavierarrangement der Ouvertüre, Scherzo und Finale (op. 52).

---

1) Das Gedicht ist von E. Geibel. Schumann's Composition wurde als Manuscript bereits am 2. December 1852 in den Düsseldorfer Abonnementsconcerten zum ersten Mal aufgeführt.

2) Ist mit in op. 122 enthalten.

3) Die Bearbeitung des Gedichts ist von Dr. Hasenclever.

4) Aufgeführt zum ersten Mal beim Musikfest in Düsseldorf am 17. Mai 1853.

Mai. Vom 28.—9. Juni: 7 Fughetten für Pianoforte, op. 126.

Juni. Vom 11.—24. Kinderscenen für Pianoforte in G-dur. — 2 leichte Sonaten für die Jugend für Pianoforte (in D-dur und C-dur) op. 118.

August: vom 4.—11. 2händiges Arrangement der Streichquartette Nr. 1 und 2 (op. 41). Vom 13—15. Ouvertüre zu Faust skizzirt; den 16. und 17. instrumentirt. — Den 20.: Geburtstagslied für Clara für 4 Stimmen. (Unveröffentlicht.) — Vom 24.—30.: Concertallegro mit Einleitung für Pianoforte, mit Orchester op. 134.

September, den 2.—5.: Phantasie für Violine mit Orchester skizzirt, (op. 131). Den 6. und 7. instrumentirt[1]). — Den 15: Ballade vom Haideknaben von Hebbel für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte. (Ist mit in op. 122 enthalten.) Vom 18.—20.: „Kinderball", 6 vierhändige Clavierstücke (die Menuett schon 1850). — op. 130[2]).

Außer diesen Compositionen entstanden, so viel bekannt geworden, noch weiter: „Mährchenerzählungen," 4 Stücke für Clavier, Clarinette und Bratsche, op. 132; ein Conzert für Violine mit Orchesterbegleitung, welches noch nicht veröffentlicht ist; ein Heft Romanzen für Violoncello und Pianoforte, ebenfalls noch nicht veröffentlicht, und die „Gesänge der Frühe" op. 133. Ein Heft dreistimmiger Lieder für Frauenstimmen (op. 114), welches Anfangs 1853 entstand, ist in Schumann's Compositionsverzeichniß nicht aufgeführt.

So lebhaft in der ersten Hälfte des Jahres 1852, in die eine Reise nach Leipzig (vom 6.—23. März) fällt, der Anlauf zum Produciren war, so matt sieht die zweite Hälfte desselben in dieser Hinsicht aus; fast nur Arrangements sind es, mit denen Schumann sich da beschäftigte. Dieser Umstand war begründet in schärfer hervortretenden körperlichen Leiden, die als Fortsetzung der Dresdner Krankheitszufälle und als unmittelbare Vorläufer der zu Anfang 1854 sich ereignenden traurigen Katastrophe zu betrachten sind. Denn auch die noch ins Jahr 1853 fallenden Arbeiten lassen erkennnen, daß Schumann's übles Befinden sich im Wesentlichen nicht wieder verbessert hatte. Im Hinblick hierauf bleibt es zu bewundern, daß

1) Von J. Joachim zum 1. Mal öffentlich vorgetragen in den Düsseldorfer Abonnementsconcerten, am 27. October 1853.

2) Bis hierher reichte Sch's Compositionsübersicht, als er sie mir zur Benutzung im Herbst 1853 nach Bonn schickte.

Schumann noch immer einige Werke von bedeutenderem Umfang, wie die Messe, das Requiem, die Balladen „Vom Pagen und der Königstochter", und „das Glück von Edenhall", sowie die Ouvertüren zum „Rheinweinlied" und zum „Faust" zu schaffen vermochte. Freilich zeigen dieselben neben manchem hervorragenden Zug und trotz so mancher einzelnen Schönheiten schon ein Schwinden der Gestaltungskraft, überhaupt eine geistige Ermattung. Die Pietät vor dem hohen Genius des Meisters gebietet, von einer näheren Prüfung aller damaligen, schon in die Zeit des stärker entwickelten krankhaften Zustandes fallenden Compositionen abzusehen. Warum sollten wir auch das hehre Bild, welches wir von dem verklärten Meister in uns tragen, durch eine kritisch eingehende Betrachtung dieser nicht mehr auf der Höhe seiner früheren Produktivität stehenden Schöpfungen trüben? Halten wir uns lieber in Dankbarkeit alle die schönen, edeln und erhebenden Genüsse gegenwärtig, die er gespendet, und stehen wir in freudig hingebender Einmüthigkeit für das reiche künstlerische Erbe ein, welches er uns hinterlassen hat.

Ueberschauen wir Schumann's Werke in ihrer Gesammtheit, so ergiebt sich, daß er durch einen Theil derselben die Tonkunst nach verschiedenen Seiten hin in selbstständiger und durchaus eigenthümlicher Weise bereichert und gefördert hat. Vermöge seines originellen Denkens und Empfindens war es ihm gegeben, das reiche ihn erfüllende Gemüthsleben in schärfster individueller Ausprägung musikalisch zum Ausdruck zu bringen, wenn es auch nicht immer in einfachster und unmittelbar verständlicher Weise geschah.

Wir haben gesehen, wie unser Meister sich schon frühzeitig von dem unwiderstehlichen Trieb beseelt zeigte, Neues zu gestalten, ohne den Stoff formell schon zu beherrschen, und wie er dann auch literarisch für das von ihm tonkünstlerisch Erstrebte eintrat. Wenn dieses praktisch und theoretisch gleichzeitig bethätigte Wirken sich auch bis zu einem gewissen Grade gegenseitig ergänzte, so war dasselbe doch unverkennbar auch wiederum hemmend für ein unbefangenes und ungestörtes freies Kunstschaffen. Schumann empfand dies im Laufe der Zeit immer deutlicher, und beseitigte endlich das angedeutete Dilemma durch den Rücktritt von der langjährigen Leitung seiner Musikzeitung, um sich ausschließlich seinem eigentlichen Berufe, der Composition, hingeben zu können.

Durch sein rastloses Streben hatte Schumann sich inzwischen

musikalisch so weit gefördert, daß er mit künstlerischer Einsicht und Beherrschung zu schaffen vermochte. Von diesem Augenblicke an gewannen seine Geisteserzeugnisse einen rellen Werth und eine positive Bedeutung. Die rühmlich erstrebte und allmählig, wenn auch unter großen Mühen erlangte Meisterschaft zeigt sich zuerst in dem, Schumann eigenthümlich angehörenden Phantasiestück, so wie in den liedformartigen Instrumentalsätzen, wie sie uns z. B. in den Kinderscenen entgegentreten. Die eigenthümlichen, für unsern Meister so charakteristischen harmonisch modulatorischen und rhythmischen Gestaltungen stehen hier nicht mehr, wie noch vielfach in seinen ersten Arbeiten, so zu sagen, um ihrer selbst willen da, sondern einigen sich mit den oft eigenartig reizvollen Melodiebildungen der tondichterischen Idee des Ganzen schon so vollkommen, daß Inhalt und Form einander decken. In der Mehrzahl der Liedercompositionen des Jahres 1840 wiederholt sich diese Erscheinung.

Mit allen diesen, dem kleineren Genre angehörenden Schöpfungen gab unser Meister bedeutsame künstlerische Impulse, deren Tragweite gegenwärtig noch nicht völlig zu ermessen sein dürfte.

Nachdem Schumann in den kleineren Formen Herrschaft, und damit die Fähigkeit erlangt hatte, sein Inneres mit der im künstlerischen Gesetze wurzelnden Freiheit austönen zu lassen, war der Zeitpunkt gekommen, sich auch der größeren, complicirteren, auf dem Sonatensatz basirenden Instrumentalformen zu bemächtigen. Mit welch' günstigem Erfolg es geschah, und wie er diese Formen mit neuem Gehalt zu erfüllen wußte, ist in der vorhergehenden Darstellung näher erläutert. Schumann hat hier Leistungen von bleibendem Kunstwerth hingestellt, durch die er zugleich den Beweis lieferte, daß die historisch überkommenen Kunstformen sich keineswegs schon überlebt haben, so wie, daß man bei ihrer Benutzung durchaus originell sein kann, wenn man nur etwas Wirkliches, Tüchtiges und Besonderes auszusprechen hat.

Daß Schumann durch die vorstehend erwähnten Werke anregend und einflußreich für die neuere Entwickelung der Tonkunst geworden ist, steht fest, ebenso wie auch kein Zweifel darüber obwaltet, daß die, den beiden letzten Jahren der Thätigkeit des Meisters angehörenden Schöpfungen nicht eine gleiche Geltung beanspruchen können. Der Grund hiervon ist, ganz abgesehen von den erfolglosen Versuchen, neugestaltend auch in größeren Formen zu wirken,

in dem schärferen Hervortreten seiner körperlichen Leiden zu suchen, wie schon bemerkt wurde.

Besorgnißerregende Anzeichen der schrecklichen Krankheit, welcher Schumann schließlich in beklagenswerther Weise zum Opfer fiel, zeigten sich schon im Jahr 1851. Damals schrieb der Meister[1]): „Sonst sind wir alle leidlich wohl, ich nur manchmal von nervösen Leiden afficirt, die mich manchmal besorgt machen; so neulich nach Radecke's[2]) Orgelspiel, daß ich beinahe ohnmächtig wurde.“ Diese „nervösen Leiden“ traten im Jahre 1852 verstärkt auf, und waren von eigenthümlichen Erscheinungen begleitet. Zu denselben gehörte vor Allem seine schon vorher, aber doch nicht in so hohem Grade bemerkbar gewesene, schwerfällige Sprache. Dann auch war es höchst auffallend, daß Schumann beim Hören von Musik alle Tempi zu schnell erschienen und daß er häufig geradezu langsamere verlangte und danach auch bei seinen Musikaufführungen verfuhr, offenbar, weil er nicht mehr im Stande war, einer lebhaften Bewegung zu folgen. Seine körperliche Haltung hatte etwas gedrücktes, und im Verkehr mit Anderen war trotz aller kundgegebenen Freundlichkeit eine gewisse Apathie herauszufühlen. Bei dem an den vier ersten Tagen des August 1852 stattgehabten großen Männergesangfest zu Düsseldorf betheiligte er sich, obgleich er zum Mitdirigenten gewählt worden war, nur mäßig, und die Erschöpfung der geistigen und physischen Kräfte, namentlich bei den wenigen von ihm geleiteten Piecen war unverkennbar.

Um seinen krankhaften Zustand zu mildern, brauchte Schumann damals ärztlicher Verordnung zufolge kalte Rheinbäder; auch ging er auf Anrathen seines Arztes nach Scheveningen zur Badekur, von der er Ende September heimkehrte. Sein Befinden erlaubte ihm aber nicht, sogleich den amtlichen Funktionen sich zu unterziehen, weshalb die Leitung der ersten beiden Winterconcerte auf seinen Wunsch von Julius Tausch übernommen wurde. Endlich erholte er sich wieder so weit, und zwar zum letzten Mal in seinem Leben, daß er sich auf's Neue, freilich mit immer mehr schwindenden Kräften, seinem Berufe zu widmen vermochte. So dirigirte er, wie gewöhnlich, die Abonnements-

1) Der betreffende an den Verf. d. Bl. gerichtete Brief ist vom 11. Juni.

2) Robert Radecke, k. Musikdirektor in Berlin, war damals besuchsweise in Düsseldorf anwesend.

concerte vom dritten ab, und ließ es, wie wir schon gesehen haben, auch während des Jahres 1853 an einer Menge schriftlicher Arbeiten nicht fehlen.

Die bedenklichen, im Jahre 1852 mehrfach hervorgetretenen Symptome zeigten sich nicht allein wiederum im Jahre 1853, sondern es kamen auch neue hinzu. Zunächst war es das sogenannte „Tischrücken", welches Schumann in vollständige Ekstase versetzte und seine Sinne gefangen nahm. Das Tischrücken hat zu jener Zeit, wo es die Runde durch die Boudoir's und Theegesellschaften nervöser Damen, ja, durch die Studirzimmer sonsthin ernster Männer machte, allerdings auch manchen besonnenen Kopf irritirt; doch unterscheiden sich diese Vorkommnisse durchaus von der krankhaften Exaltation, welche Schumann damals ergriffen hatte. Als ich im Mai 1853 mich besuchsweise in Düsseldorf aufhielt und eines Nachmittags in Schumann's Zimmer eintrat, lag er auf dem Sopha und las in einem Buche. Auf mein Befragen, was der Inhalt des letzteren sei, erwiderte er mit gehobener, feierlicher Stimme: „Oh! wissen Sie noch nichts vom Tischrücken?" Wohl! sagte ich in scherzendem Tone. Hierauf öffneten sich weit seine für gewöhnlich halb geschlossenen in sich hineinblickenden Augen, die Pupille dehnte sich krampfhaft auseinander und mit eigenthümlich geisterhaftem Ausdrucke sagte er unheimlich und langsam: „Die Tische wissen Alles." Als ich diesen drohenden Ernst sah, ging ich, um ihn nicht zu reizen, auf seine Meinung ein, in Folge dessen er sich wieder beruhigte. Dann rief er seine zweite Tochter herbei und fing an mit ihr und einem kleinen Tische zu experimentiren, wobei er den letzteren auch den Anfang der C-moll-Symphonie von Beethoven markiren ließ. Die ganze Scene hatte mich aber auf's Aeußerste erschreckt, und ich erinnere mich genau, daß ich meine Besorgnisse damals sogleich gegen Bekannte äußerte. An Ferd. Hiller schrieb er über seine Experimente 25. April 1853[1]): „Wir haben gestern zum ersten Mal Tisch gerückt. Eine wunderbare Kraft! Denke Dir, ich fragte ihn, wie der Rhythmus der 2 ersten Takte der C-moll-Symphonie wäre! Er zauderte mit der Antwort länger als gewöhnlich — endlich fing er an: 𝄾 ♪ ♪ ♪ | 𝅗𝅥 | — aber erst etwas langsam. Wie ich ihm aber sagte: „aber das Tempo ist schneller, lieber Tisch", beeilte er sich, das richtige Tempo anzu-

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 84.

schlagen. Auch frug ich ihn, ob er mir die Zahl angeben könne, die ich mir dächte; er gab richtig drei an. Wir waren alle wie von Wundern umgeben." Und desgleichen unter dem 29. April[1]): „Unsere magnetischen Experimente haben wir wiederholt. Es ist als wäre man von Wundern umgeben."

Dann auch stellten sich zeitweilig Gehörstäuschungen ein, derart, daß Schumann einen Ton unausgesetzt zu hören glaubte, und auch in nervöser Erregung wirklich hörte, obschon in der ganzen Umgebung nichts, was einem Tone hätte ähnlich sein können, wahrzunehmen war. Der Violinist Ruppert Becker in Frankfurt a/M., welcher damals in Düsseldorf lebte, berichtete mir, daß er eines Abends mit Schumann zusammen in einem Bierlocale gewesen sei. Plötzlich habe Schumann die Zeitung weggelegt und gesagt: „ich kann nicht mehr lesen: ich höre fortwährend A."

Nichtsdestoweniger gab man sich der Hoffnung hin, daß es sich hier um vorübergehende Erscheinungen handele. Daß Schumann sich fortwährend in leidendem Zustand befand, ist aus einem im Juli 1853 geschriebenen Briefe[2]) ersichtlich, in welchem es heißt: „Auch ich fühle mich noch nicht in meiner vollen Kraft und muß noch alle anstrengende größere Arbeiten meiden." Bei dem 1853 in Düsseldorf stattgehabten Musikfeste vermochte er sich auch nur insofern zu betheiligen, als er die Direction des ersten Festconcertes (in welchem er noch einen entschiedenen Triumph mit seiner D-moll-Symphonie feierte), und die Leitung zweier Nummern am dritten Festtage übernahm, was aber unter großer Anstrengung geschah. Daß dieses Arrangement von ihm selbst ausging, bestätigen zwei Briefe an F. Hiller[3]), in denen er den letzteren um Uebernahme der anderweitigen Direction des Festes bittet.

Als Schumann Ende Juli 1853 besuchsweise in Bonn anwesend war, überfiel ihn eines Morgens nach dem Aufstehen plötzlich ein Zustand, der ihn glauben machte, daß er von einem Nervenschlag befallen sei. Er legte sich wieder zu Bett, und nur mit der größten Mühe konnte ihn der schnell hinzugerufene Arzt, Dr. Kalt, dazu bewegen, aufzustehen, und jenen Glauben fahren zu lassen. Der genannte

---

1) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 85.
2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 87.
3) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 84 u. 85.

Arzt sprach damals sehr entschiedene Befürchtungen über Schumann's Zukunft aus.

Der Schluß des Jahres 1853 brachte für Schumann noch zwei freudige Ereignisse, — die letzten, welche er überhaupt erlebte. Das eine derselben fällt in den Monat October, und betrifft die Begegnung mit Johannes Brahms, den er selbst noch durch ein enthusiastisches Bekenntniß in den Spalten seiner ehemaligen Zeitung[1]) der musikalischen Welt als jenen Meister zuführte, welcher „den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen sei"; das andere war eine im November mit seiner Gattin nach Holland unternommene Kunstreise, die einem Triumphzuge glich. „Wir hatten eine Musikfahrt nach den Niederlanden unternommen, die vom Anfang bis zum Schluß von guten Glücksgenien begleitet war. In allen Städten wurden wir mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet. Ich habe zu meiner Verwunderung gesehen, wie meine Musik in Holland beinahe heimischer ist, als im Vaterland. Ueberall waren große Aufführungen der Symphonieen, gerade der schwierigsten, der 2. und 3., im Haag auch mir die Rose vorbereitet", schreibt er an Stracerjan[2]).

Die „Signale für die musikalische Welt" berichten über diese Reise in Nr. 51 des elften Jahrganges: „Robert Schumann und seine Gattin feiern große Triumphe in Holland, in Utrecht wurde er wiederholt nach Aufführung einiger seiner Compositionen gerufen und mit Kränzen überschüttet." Und in Nr. 52: „Robert Schumann und seine geniale Gattin sind hier (in Amsterdam) wie in anderen Hauptstädten Hollands mit Enthusiasmus aufgenommen worden, noch niemals habe ich Clara Schumann so schön spielen hören, als hier in Holland. Schumann fand überall die Concerte vorbereitet und brauchte sich nur an das Pult zu stellen, um zu dirigiren. In Rotterdam und Utrecht kam seine dritte Symphonie zur Aufführung, in Amsterdam und im Haag die zweite, auch „der Rose Pilgerfahrt" im Haag. Das holländische Publikum, dessen Bildung im Ganzen dem Besten zugewendet ist, und das neben den alten Meistern auch die neuen kennt und ehrt, hat das Künstlerpaar überall mit Freude bewillkommnet und mit Ehren überhäuft."

1) S. neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 39, S. 185 u. ges. Schr. (Aufl. II.) Bd. 2, 374.

2) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 91.

Am 22. December traf Schumann von der holländischen Reise wieder in Düsseldorf ein. Bald sollte sich in beklagenswerther Weise jenes schreckliche Ereigniß erfüllen, welches ihn der Kunst und der Welt für immer entriß. Mit Ausnahme eines kleinen Ausfluges nach Hannover lebte Schumann während der Monate Januar und Februar 1854 im Kreise seiner Familie durchaus zurückgezogen. Neben der Redaction seiner „gesammelten Schriften," welche er eben zum Druck vorbereitete, beschäftigte ihn hauptsächlich eine literarische Arbeit, welche er „Dichtergarten" benannte. Die Idee dazu, nach welcher es galt, möglichst Alles, was von der ältesten bis auf die neueste Zeit in den Werken namhafter Dichter gelegentlich über Musik sich findet, zusammenzustellen, hatte Schumann bereits in früheren Jahren gefaßt, und zu dem Zweck die Shakespeare'schen und Jean Paulschen Schriften excerpirt. Jetzt stand er im Begriff, dasselbe noch in Bezug auf die Bibel, so wie der griechischen und lateinischen Classiker zu thun. Dies mochte insofern für ihn um so anstrengender gewesen sein, als er seit seiner Schul- und Studienzeit die todten Sprachen gänzlich vernachlässigt hatte. Aber er sollte die Arbeit nicht mehr vollenden, denn mitten in derselben traten die, in den vorhergehenden Jahren schon bemerkbar gewordenen krankhaften Erscheinungen nicht nur mit erneuerter Heftigkeit auf, sondern steigerten sich auch schnell bis zu einem solchem Grade, daß jener unheilvolle, geistesumnachtete Zustand, von dem Schumann nicht wieder genaß, alsbald die Oberhand gewann.

Zunächst zeigten sich die Gehörstäuschungen wieder. Schumann glaubte einen Ton zu hören, der ihn unablässig verfolgte, und aus dem sich allmählig Harmonien, ja ganze Tonstücke entwickelten. Endlich traten auch Geisterstimmen hinzu, die bald in versöhnendem, bald in verfolgendem, vorwurfsvollem Tone ihm Zuflüsterungen machten und ihm während der letzten vierzehn Tage seiner leidensvollen Düsseldorfer Existenz selbst die Nachtruhe raubten. Eines Nachts verließ er plötzlich seine Ruhestätte und forderte Licht, indem er äußerte, daß Fr. Schubert und Mendelssohn ihm ein Thema gesandt hätten, welches er sogleich aufschreiben müsse, was denn auch trotz aller Gegenvorstellungen seiner Gattin geschah. Ueber dieses Thema componirte er noch während des Ausbruchs seiner Krankheit fünf Variationen für Pianoforte. Es war seine letzte Arbeit.

Unter den Gedanken, die ihn beschäftigten, war auch der, in

eine Heilanstalt zu gehen, um sich der Pflege eines Arztes gänzlich zu übergeben, denn „zu Hause könne er nicht wieder genesen," wie er mit Ueberzeugung aussprach. In einem solchen Augenblicke verlangte er einen Wagen, ordnete seine Papiere, seine Compositionen, und machte sich zum Abschied fertig. Er fühlte seinen Zustand klar, und namentlich, wenn heftig aufgeregte Momente herankamen, bat er, ihm fern zu bleiben. Seine Gattin bot Alles auf, durch Zureden die Trug- und Wahnbilder, welche in Schumann's erhitzter Phantasie unaufhörlich sich kreuzten, zu verscheuchen. Kaum war dies aber gelungen, so stellte sich im nächsten Augenblick ein neues Phantom seinen wirren Sinnen dar. Zu wiederholten Malen äußerte er auch, daß er ein Sünder sei, und die Liebe der Menschen nicht verdiene. In dieser Weise häuften sich die Leiden des unglücklichen Meisters, bis nach vierzehn Tagen der geistige Widerstand, welchen Schumann momentan noch seinem Zustande entgegenzusetzen gewußt hatte, endlich unterlag, und die innere Angst ihn zu einem Schritt der Verzweiflung trieb.

Es war am Fastnachtsmontag, den 27. Februar 1854, als Schumann in der Mittagsstunde den Besuch seines Arztes, des Sanitätsraths Dr. Hasenclever, so wie des Kunstgenossen Albert Dietrich empfing. Man setzte sich gemeinschaftlich. Während des Gespräches, das aufgenommen worden, verließ Schumann, ohne ein Wort zu sagen, das Zimmer. Man glaubte, er werde zurückkehren, und als dies nach einem gewissen Zeitraume nicht geschehen war, entfernte seine Gattin sich, um nach ihm zu sehen. Er war im Hause nicht zu finden. Die anwesenden Freunde eilten sofort auf die Straße, um den Vermißten zu suchen, — vergeblich! Er war im Negligée und ohne Kopfbedeckung in aller Stille aus dem Hause nach der Rheinbrücke gegangen, und hatte durch einen Sturz von derselben in den Strom seinem qualvollen Zustande ein Ende zu machen versucht. Die anwesenden, in einem Kahne ihm sogleich nacheilenden Schifferknechte zogen ihn wieder aus den Fluthen. Sein Leben war gerettet, aber welch ein trostloses?! Vorübergehende erkannten den unglücklichen Meister, so daß er nach seiner Behausung getragen werden konnte. Seine Gattin, die der größten Schonung bedurfte, ließ sich durch Zureden verhindern, ihn in seinem traurigen, beklagenswerthen Zustande zu sehen. Ein zweiter Arzt wurde zu Hilfe gerufen, denn inzwischen trat ein Paroxismus ein, der mit herabge-

stimmten Zuständen wechselte. Schumann mußte fortwährend bewacht werden.

Die Aerzte erkannten die dringliche Nothwendigkeit, den Kranken in andere Umgebungen zu bringen, überhaupt ihm unausgesetzte Beaufsichtigung und Pflege angedeihen zu lassen, und so wurde im Einverständniß mit seiner Gattin beschlossen, ihn der Privatheilanstalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn zu übergeben. Dr. Hasenclever übernahm es in treuer, freundschaftlicher Hingebung, diesen Beschluß auszuführen, und geleitete unter Hinzuziehung zweier Wärter den Patienten in einem Wagen am Morgen des 4. März nach seinem Bestimmungsorte, den man am Abend desselben Tages erreichte. Hier war Schumann's Bleiben bis Ende Juli 1856.

Es scheint nicht angemessen, das traurige Bild von Schumann's Krankheit durch Anführung von Specialitäten zu vervollständigen. Nur eine dahin gehörige Mittheilung will ich mir an dieser Stelle noch erlauben. Ehe ich im Sommer 1855 Bonn verließ, ging ich in Begleitung meines gerade besuchsweise anwesenden Freundes Otto v. Königslöw noch einmal nach Endenich, um mich nach dem Befinden des verehrten Meisters zu erkundigen, wie ich es vorher schon häufig gethan hatte. Schumann saß gerade am Clavier, welches man ihm auf seinen Wunsch hatte hinstellen lassen, und phantasirte. Wir konnten ihn lange und ungestört durch eine Oeffnung in der Thür beobachten. Da war es denn herzzerschneidend, den edlen, großen Mann in voller Gebrochenheit seiner geistigen und physischen Kräfte sehen zu müssen, jenen Meister, dem die Kunst so vieles Schöne verdankt, der in unablässigem Eifer dem Höchsten sein stilles, aber thatenreiches Leben gewidmet hatte. Das Spiel war ungenießbar. Es machte den Eindruck, als ob die Kraft, von welcher es ausging, vollständig gelähmt war, gleich einer Maschine, deren Mechanismus zerstört, nur noch in unwillkürlichen Zuckungen fortzuarbeiten versucht.

Während seines Aufenthaltes in der Endenicher Heilanstalt empfing Schumann mit der Zustimmung des Arztes die Besuche von Bettina Arnim, Joachim und Brahm's, welche aber, da jedesmal ein Zustand großer Aufgeregtheit folgte, weiterhin vermieden werden mußten. Mit seiner Gattin pflog er eine Zeitlang einen Briefwechsel, — sie sah ihn nicht eher wieder, als im Momente des Scheidens

von dieser Erde, welches am 29. Juli 1856, Nachmittags 4 Uhr, erfolgte, da dann der Todesengel sein müdes Haupt berührte.

Die sterbliche Hülle des verewigten Meisters wurde am 31. Juli nach Bonn gebracht, von dort aus durch die Stadt unter dem Zuströmen des Volkes, welches fühlen mochte, daß es einem ungewöhnlichen Todten gelte, nach dem vor'm Sternenthor befindlichen Friedhof geleitet, und hier unter priesterlicher Einsegnung in's Grab gesenkt.

Bald darauf regte ein Bonner Verehrer des großen Tondichters die schöne Idee an, auf der Ruhestätte R. Schumann's ein Denkmal zu errichten. Lange Zeit verging indessen, ohne daß sich eine gegründete Aussicht zur Verwirklichung dieses Gedankens eröffnet hätte. Da wurde endlich im Jahr 1872 unter Zustimmung von Schumann's Gattin der Plan gefaßt, eine musikalische Gedächtnißfeier des Meisters nach Art der im Jahr 1871 zu Bonn begangenen Säcularfeier Beethoven's zu veranstalten, und aus deren Erträgen das beabsichtigte Monument zu beschaffen. Infolge dessen fand 1873 in den Tagen des 17., 18. und 19. August zu Bonn in Gegenwart zahlreicher, aus allen deutschen Gauen und sogar aus dem Auslande herzugekommener Freunde und Verehrer der Schumann'schen Tonmuse, eine „Schumannfeier" statt, die ebenso erhebend, wie herzerfreuend war. Bei derselben gelangten ausschließlich Werke des Meisters zur Aufführung.

Es wurden am ersten der drei genannten Tage: die D-moll-Symphonie und „Paradies und Peri", und am zweiten: Ouvertüre zu „Manfred," Concert (A-moll) für Pianoforte, „Nachtlied" für Chor und Orchester, Symphonie (N. II, C-dur) und die dritte Abtheilung der Scenen aus Goethe's „Faust" zur Darstellung gebracht. In der am dritten Tage veranstalteten Matinée für Kammermusik kamen zu Gehör: das Streichquartett (op. 40, N. 3), die Variationen für zwei Pianoforte (op. 46), das Clavierquintett (op. 44) und folgende Lieder: „Stille Thränen," „Aufträge," der „Spielmann," „Wanderlied," „Wehmuth," „Sonntags am Rhein," so wie die Ballade „die Löwenbraut".

Die artistische Leitung der Aufführungen an den ersten beiden Tagen befand sich in den Händen Jos. Joachim's und des Verfassers dieser Blätter.

Unter den ausübenden Künstlern, welche durch ihre werthvolle

Unterstützung die selten schöne Feier mit zu verherrlichen bestrebt waren, verlieh vor Allem Clara Schumann, die Gattin des verklärten Meisters, dem Feste einen besonders bedeutungsvollen Schmuck, was denn auch in vollkommener Würdigung Seiten des zahlreich anwesenden Publikums zu einer ergreifenden Ovation für die edle Frau Veranlassung gab. Als Gesangssolisten waren dabei thätig: die Damen Marie Wilt, Marie Sartorius und Amalie Joachim, so wie die Herren Franz Diener, Julius Stockhausen und Adolph Schulze. Die Herren Ludwig Straus und Otto v. Königslöw fungirten als Conzertmeister an der Spitze des mit größter Sorgsamkeit ausgewählten Orchesters, welches im Ganzen 111 Mitwirkende zählte. Der Chor, durch die besten Gesangskräfte der Nachbarstädte verstärkt, bestand aus nahe an 400 Personen.

Bei der Matinée für Kammermusik waren außer den schon genannten ausübenden künstlerischen Kräften noch mitwirkend thätig: Jos. Joachim und die Herren Lindner und Müller (die beiden letzteren alternirend beim Violoncello), so wie Herr Rudorf (Pianoforte).

Der materielle Erfolg dieser drei Aufführungen ergab einen bedeutenden Fond, welcher nicht allein durch den reichen Ertrag eines, weiterhin zu Bonn noch veranstalteten, und von J. Joachim in uneigennützigster Weise unterstützten Conzertes, sondern auch durch namhafte Beiträge der Herren J. Stockhausen und Baron Senfft v. Pillsach vervollständigt wurde. Inzwischen war A. Donndorf, ehedem in Dresden, jetzt in Stuttgart, mit der Ausführung des Denkmales beauftragt worden, und heute erhebt sich auf dem Grabe des Meisters ein seiner würdiges Monument mit der Inschrift:

Dem grossen Tondichter
von seinen Freunden und Verehrern errichtet
am 2. Mai 1880.

Robert Schumann war von stattlicher und fast großer Statur. Seine Körperhaltung hatte in gesunden Tagen etwas Gehobenes, Vornehmes, Ruhe- und Würdevolles, wogegen sein Gang gewöhnlich langsam, leise auftretend, und ein wenig bequem hinschlotternd war. Im Hause trug er gewöhnlich Filzschuhe. Nicht selten ging er in seinem Zimmer ohne alle äußere Veranlassung auf den Fußspitzen[1]). Das Auge war meist gesenkt, halb geschlossen, und belebte sich nur im Verkehr mit Näherbefreundeten, dann aber in wohlthuendster Weise. Die Gesichtsbildung machte im Ganzen einen angenehmen Eindruck. Der fein geschnittene Mund, meist etwas vorgeschoben, und wie zum Pfeifen zugespitzt, war nächst dem Auge die anziehendste Partie seines vollen, runden, ziemlich lebhaft gefärbten Antlitzes. Ueber der stumpfen Nase erhob sich eine gewölbte Stirn die an den Schläfen merklich in die Breite ging. Ueberhaupt hatte sein, von dunkelbraunem, vollem und ziemlich langem Haar bedecktes Haupt etwas Derbes, durchaus Kräftiges.

Der Ausdruck der Physiognomie war bei einer gewissen Geschlossenheit der Züge für gewöhnlich ein gleichmäßig mildernster und wohlwollender. Das reiche Seelenleben spiegelte sich in derselben keineswegs lebendig ab. Wenn Schumann die freundliche, zutrauliche Miene annahm, was indessen nicht zu häufig geschah, so konnte er geradezu bestechend auf seine Umgebung wirken.

Beim Stehen — langes Stehen wurde ihm leicht lästig — hatte er entweder beide Hände auf dem Rücken, oder doch eine Hand, während er mit der andern das Haar an der Seite, den Mund oder

---

1) Ich kann hier natürlich nur von den letzten Lebensjahren, während welcher ich Schumann näher gekannt, sprechen.

das Kinn nachdenklich strich. Saß oder lag er unbeschäftigt, so ließ er oft die aufgerichteten Finger beider Hände gegeneinander spielen.

Die Art seines Verkehrs mit Andern war sehr einfach. Er sprach meist eben wenig oder gar nicht, selbst wenn er um etwas befragt wurde, oder doch nur in abgebrochenen Aeußerungen, die indeß stets seine Denkthätigkeit bei einem angeregten Gegenstande verriethen. Eine manirirte Absichtlichkeit war hierin nicht zu suchen. Seine Art zu reden erschien großentheils wie ein Fürsichhinsprechen, um so mehr, da er sein Organ dabei nur schwach und tonlos verwendete. Ueber gewöhnliche, alltägliche Dinge und Erscheinungen des Lebens verstand er sich durchaus nicht zu unterhalten, denn leere Redensarten waren ihm zuwider, und über wichtige, ihn lebhaft interessirende Gegenstände ließ er sich nur ungern und im Ganzen selten aus. Man mußte bei ihm den günstigen Moment abpassen. War dieser eingetreten, so konnte Schumann auf seine Art auch beredt sein. Er überraschte dann durch bedeutende, geistig hervorragende Bemerkungen, die den berührten Gegenstand wenigstens nach einer Seite hin scharf beleuchteten. Doch nur den wenigen vertrauten Personen seines näheren Umganges gewährte er gelegentlich diese Gunst, da er denn auch oft wieder lange mit ihnen zusammen sein konnte, ohne daß es zu einer Unterhaltung gekommen wäre. Von seiner Schweigsamkeit einer Person gegenüber durfte man aber durchaus nicht auf eine Antipathie seinerseits schließen. Es war eben Charakterzug bei ihm, und zwar ein früh ausgebildeter. Sehr wohl war er sich dessen bewußt. An Zuccalmaglio schreibt er (18. Mai 1837) darauf bezüglich, als dieser ihm seinen Besuch in Aussicht stellt: „Herzlich freue ich mich, Sie hier zu sehen. An mir ist indeß nichts zu haben; ich spreche fast gar nicht, Abends mehr, und am Clavier das Meiste.“ Bezeichnend für Schumann's stilles Wesen ist auch folgende Mittheilung Heinrich Dorn's: „Als ich Schumann im Jahre 1843 nach langer Zeit zum erstenmal wieder sah, wurde gerade (am Geburtstage seiner Frau) in seinem Hause Musik gemacht. Unter den Gegenwärtigen war Mendelssohn — wir hatten kaum Zeit ein paar Worte zu wechseln, es kamen immer neue Gratulanten. Als ich fortging sagte Schumann zu mir in bedauerndem Tone: „Ach, wir haben uns gar nicht unterhalten können.“ Ich vertröstete ihn und mich auf die nächste Zusammenkunft und sagte lachend: „Da wollen wir uns recht ausschweigen!“ „O,“ erwiederte er erröthend und leise, „Sie haben

mich also nicht vergessen?" — Dieses Beispiel zeigt, wie Schumann's Eigenthümlichkeit zu nehmen war. Da man ihn aber genauer kennen mußte, um sie nicht zu mißdeuten, so ist es leicht erklärlich, wenn er durch sein wortkarges Wesen bei flüchtigeren Begegnungen im gesellschaftlichen Leben vielfach Anstoß erregte, und in Folge dessen manche lieblose, ja ungerechte Beurtheilung erfuhr.

Fremden, oder seinem Wesen nicht zusagenden Persönlichkeiten gegenüber konnten Schumann's gesellige Formen leicht etwas Abstoßendes annehmen. Namentlich war er ebenso leicht durch eine gewisse unberufene cordiale Zutraulichkeit wie durch Zudringlichkeit verletzt. Von Launen und einem etwas störrischen Sinn, namentlich während der letzten, durch anhaltende innere Leiden getrübten Lebensjahre, ist er allerdings nicht ganz freizusprechen. Doch war der Kern immer ein so edler und vortrefflicher, daß die angreifbaren Seiten seiner Persönlichkeit kaum dagegen in Betracht kommen. Am gemüthlichsten befand und zeigte er sich im engeren Freundeskreise bei einem Glase Bier oder Wein. Zu gewissen Zeiten bevorzugte er den Champagner, indem er ausdrücklich zu bemerken pflegte: „dieser schlägt Funken aus dem Geist." Bei solchen Gelegenheiten durfte die Cigarre nicht fehlen. Schumann führte sehr feine und starke Cigarren, die er mitunter scherzweise „kleine Teufel" nannte.

Im Familienkreise war Schumann selten zugänglich; genoß man aber diese Bevorzugung, so empfing man den wohlthuendsten Eindruck. Seine Kinder liebte er nicht minder als seine Gattin, obschon er nicht die Gabe besaß, mit jenen sich andauernd und eindringlich zu beschäftigen. Traf er sie zufällig auf der Straße, so blieb er wohl stehen, langte seine Lorgnette heraus, und betrachtete sie einen Augenblick, indem er mit zugespitzten Lippen freundlich sagte: „Nun, ihr lieben Kleinen?" Dann aber nahm er sogleich die vorige Miene an, und setzte seinen Weg fort, als ob gar nichts vorgefallen sei.

Das äußere Leben, welches Schumann während der letzten Lebensjahre führte, war sehr einförmig und höchst regelmäßig. Vormittags bis gegen 12 Uhr arbeitete er. Dann unternahm er gewöhnlich in Begleitung seiner Gattin, und des einen oder andern nähern Bekannten einen Spaziergang. Um 1 Uhr speiste er, und arbeitete dann nach kurzer Ruhe bis 5 oder 6 Uhr. Hierauf besuchte er meist einen öffentlichen Ort, oder eine geschlossene Gesellschaft, deren Mitglied er war, um Zeitungen zu lesen, und ein Glas Bier

oder Wein zu trinken. Um 8 Uhr kehrte er gewöhnlich zum Nachtmahl nach Hause zurück.

Sogenannte Thee- und Abendgesellschaften besuchte Schumann nicht häufig. Bisweilen sah er einen gewissen Kreis von Bekannten und Kunstfreunden in seinem Hause. Er konnte dann, wenn er sich in guter Stimmung befand, ein sehr angenehmer Wirth sein; ja, es kamen einzelne Fälle während des Düsseldorfer Lebens vor, bei denen er sich ungemein heiter und aufgeräumt zeigte. Einmal schlug er sogar, nachdem musicirt uud soupirt worden war, einen allgemeinen Tanz vor, an dem er sich zur freudigen Verwunderung aller Anwesenden selbst lebhaft betheiligte.

In Berufsangelegenheiten war Schumann streng und gewissenhaft, obgleich er fast niemals zu Aeußerungen der Heftigkeit oder Leidenschaftlichkeit bei vorkommenden Ungehörigkeiten sich fortreißen ließ, und wenn es der Fall war, bald wieder in versöhntem Tone sprach. Dies Letztere geschah auch, wenn er gegen eine ihm sonst werthe Persönlichkeit einmal unfreundlich gewesen war, was er hinterher sogleich empfand und wieder gut zu machen suchte. Bei abweichenden Ansichten verhielt er sich gewöhnlich schweigend; dies war dann aber ein sicheres Zeichen seiner, nur nicht verlautbarten Opposition, auf Grund deren er bloß handelte, wie er es für Recht erkannte. Bei einer Comitésitzung des Allgemeinen Musikvereins in Düsseldorf sollte ein Beschluß gefaßt werden, mit dem Schumann nicht einverstanden war. Ohne ein Wort zu sprechen, griff er nach seinem Hute, und verließ das Sitzungslokal. Gegen Böswilligkeit und Gemeinheit der Gesinnung war er unerbittlich streng, und, wo sie einmal sich ihm gezeigt hatte, auch für immer unversöhnlich.

Von der Art und Weise, wie Schumann Kunstgenossen begegnete (als Musiker und Kritiker), ist bereits im Verlaufe der Darstellung ausführlich die Rede gewesen; in dieser Hinsicht wäre er als Muster aufzustellen. Von Neid oder Scheelsucht war keine Spur in ihm. Mit inniger Wärme und Freude erkannte er das Große, Bedeutende und Talentvolle an, namentlich wenn er sich durch verwandte Elemente angesprochen fühlte. Im letzteren Falle zeigte er auch, was bei seiner durch und durch deutschen Denkweise und Richtung auffällt, begeisterte Theilnahme für fremdländische Kunst, obschon er sich durchaus abwehrend gegen die neuere dramatische Musik Frankreichs und Italiens verhielt, und in Bezug auf diese auch niemals

zu einer angemessenen, in objektiver Anschauung beruhenden Würdigung kam. Während der letzten Lebensjahre bekundete er sogar für einige große Meister der Vergangenheit, namentlich für Haydn's und Mozart's Kunst zeitweilig weniger Interesse. Ja, er ließ selbst mitunter geringschätzende Worte über namhafte Werke derselben fallen, und mußte hierin natürlich von den Meisten mißverstanden werden; denn hauptsächlich war doch zunächst seine Krankheit die Ursache solcher Aeußerungen, wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß das, mit den vorrückenden Jahren immer mehr überhand nehmende Einspinnen in seine eigene Ideenwelt, einen gewissen Antheil daran hatte. —

In dem Heimgegangenen hat die Kunstwelt der Neuzeit einen ihrer hoch- und reichbegabtesten schöpferischen Geister, — einen ihrer geweihtesten Priester verloren. Sein Leben ist gleich bedeutend wie lehrreich für die Kunstgeschichte. Bedeutend durch sittliche und geistige Größe, durch rastloses, dem Höchsten, Edelsten zugewandtes Streben, sowie durch wahrhaft erhebende Erfolge, — lehrreich durch die Irrthümer, mit denen auch er, wie mehr oder weniger jeder Erdgeborene, der Endlichkeit seinen Tribut zollen mußte. Wer aber so gestrebt und geirrt, der ist selig zu preisen! —

Mittheilungen

des Geh. Sanitätsrath Dr. Richarz in Endenich bei Bonn

über Robert Schumann's Krankheitsverlauf und Tod.[1])

Recht gerne entspreche ich Ihrem Wunsche, über das Wesen der Krankheit und die Todesart Robert Schumann's von mir einige Mittheilungen zu erhalten. Am zweckmäßigsten werde ich dabei von dem Befunde bei Obduction der Leiche, als von einer sichern, objectiv gegebenen Basis ausgehen und einer einfachen Aufzählung der vorgefundenen hauptsächlichsten materiellen Producte der tödtlichen Krankheit eine kurze Erläuterung aus dem Grundcharakter und den Verlauf derselben folgen lassen. Was außer dem Gehirn Abnormes in der Leiche entdeckt wurde, übergehe ich als überhaupt unbedeutend und für Ihren besondern Zweck gänzlich irrelevant. Die Hauptergebnisse der Untersuchung bot natürlich, und wie mit Sicherheit zu erwarten stand, das Gehirn dar. Es wird nicht uninteressant sein, wenn ich hier die Bemerkung vorausschicke, daß sich die transversalen Markstreifen am Boden der 4ten Hirnhöhle (die Wurzeln der Gehörnerven) zahlreich und fein gebildet fanden. Von Abnormitäten zeigten sich dann, nach steigender Wichtigkeit, wie nach ihrer genetischen Wichtigkeit geordnet, folgende:

1) Ueberfüllung aller Blutgefäße, vorzüglich an der Basis des Gehirns.

2) Knochenwucherung an der Basis des Schädels, und zwar sowohl abnorm starke Entwickelung normaler Hervorragungen, als Neubildung anormaler Knochenmassen, die zum Theil mit ihrem spitzigen Ende die äußerste (die harte) Hirnhaut durchdrangen.

---

1) Auf mein besonderes Ersuchen als Beitrag für die Biographie eingesandt.

3) Verdickung und Entartung der beiden innern (der weichen) Häute des Gehirns und Verwachsung der innersten (der Gefäß-) Haut mit der Rindensubstanz des großen Gehirns an mehren Stellen.

4) Ein nicht unbedeutender Schwund (Atrophie) des Gehirns im Ganzen, indem das Gewicht desselben beinahe 7 Unzen (preuß. Medic.-Gewicht) weniger betrug, als es nach Schumann's Lebensalter sollte.

Diese 4 Punkte stehen in der allernächsten Verbindung mit den seit vielen Jahren bei Schumann vorhanden gewesenen psychischen Zuständen; sie bezeichnen in ihrem Verein ein sehr schweres Leiden der ganzen Persönlichkeit, welches seine zartesten Wurzeln in der Regel schon im frühen Lebensalter des Menschen treibt, immer nur allmählig sich ausbildet, mit der ganzen Individualität verwächst und erst nach langer Vorbereitung in offenbares Irresein auszubrechen pflegt. Dieser Krankheitsverlauf läßt sich auch in Schumann's Leben deutlich genug nachweisen und wird insbesondere die schon seit Langem bemerkbar gewesene Schwerfälligkeit seiner Sprache gewöhnlich als die erste der von diesem Hirnzustande ausgehenden Lähmungen beobachtet. Eine der vorzüglichsten äußern Ursachen dieser Krankheit bildet geistige Ueberanstrengung, übermäßige psychische Thätigkeit im Allgemeinen, geistige Ausschweifung möchte ich sagen: eine Gefahr, welcher das künstlerische, namentlich das musikalische Schaffen sehr leicht ausgesetzt ist. Kein Zweifel, daß solche Excesse auch bei Schumann bestanden und die Krankheit herbeigeführt haben. Dem Gehirn strömt dabei, wie jedem überangestrengten Organe, für eine gewisse Zeit und bis zu einem gewissen Maaße eine, der übermäßigen Thätigkeit entsprechend vermehrte Blutmenge zu. Nächste Folge aber ist Gefäßerweiterung, constante Blutfülle, Ausschwitzungen aus dem Blute (hier Knochenwucherung), Verdickung und Entartung der Häute: weitere Folge, Verwachsung der innersten (der Gefäß-) Haut mit der Hirnsubstanz, Unfähigkeit dieser Haut, ihre Function der Blutzufuhr zum Gehirn zu erfüllen, Abnahme der Ernährung der Gehirnmasse, Schwinden derselben.

Das psychische Leiden, welches aus dieser organischen Hirnkrankheit entspringt, trägt immer den Charakter des Schwachsinns an sich, d. h. einer allmähligen Abnahme der intellectuellen Kräfte, die übrigens bei Schumann erst spät bis zu höhern Graden sich entwickelte. Die Gemüthsverfassung ist dabei in der Regel die der Exaltation, und wenn intercurrent auch kurze Perioden der Depression auftreten, so bleibt doch jene stets vorwaltend.

Unserm großen Tonkünstler war es anders beschieden: in seiner Organisation müssen die Bedingungen dafür gelegen haben, daß seine geistige Schwäche von Anfang bis zu Ende von melancholischer Depression begleitet war, wie dieses allerdings in seltenen Fällen dieser Art vorkömmt. Statt der narrenhaften Heiterkeit, des eitel erhöhten Selbstgefühls und des flachen Optimismus, die gewöhnlich solche Kranke trotz des Zusammenbrechens ihrer Kräfte beseligen und mit grandiosen Wahnbildern umgaukeln, war der diesem Geiste anerschaffene Ernst, die ihm eigene Ruhe und Schweigsamkeit, sein in sich gekehrtes beschauliches Wesen in gesunden Tagen auch die Unterlage der Gemüthsverstimmung in der Krankheit, der Schwermuth nämlich und des Trübsinnes mit den entsprechenden Wahnvorstellungen der Verfolgung, der geheimen Berückung, Verkürzung seines Rechtes und seines Werthes, des Versagens der ihm gebührenden Anerkennung, endlich der geheimen Vergiftung.

Diese während Schumann's Krankheit ununterbrochen andauernde Melancholie war sicher das Ergebniß eines größeren Fonds von primitiver geistiger Kraft, als er da vorhanden ist, wo wie gewöhnlich die Exaltation bei diesem Leiden sich einstellt. Das ruhige Beharren und Ansichhalten der Melancholie im Leiden ist der Ausdruck von Kraft gegenüber jener Neigung zu ohnmächtigen Reactionen, welche die Schwäche kennzeichnet. Umschwebt doch der poetische Duft einer hehren Melancholie wie ein Hauch der Vergänglichkeit jede große und erhabene Erscheinung in der Weltgeschichte, wie in der Kunst (man denke nur an Beethoven).

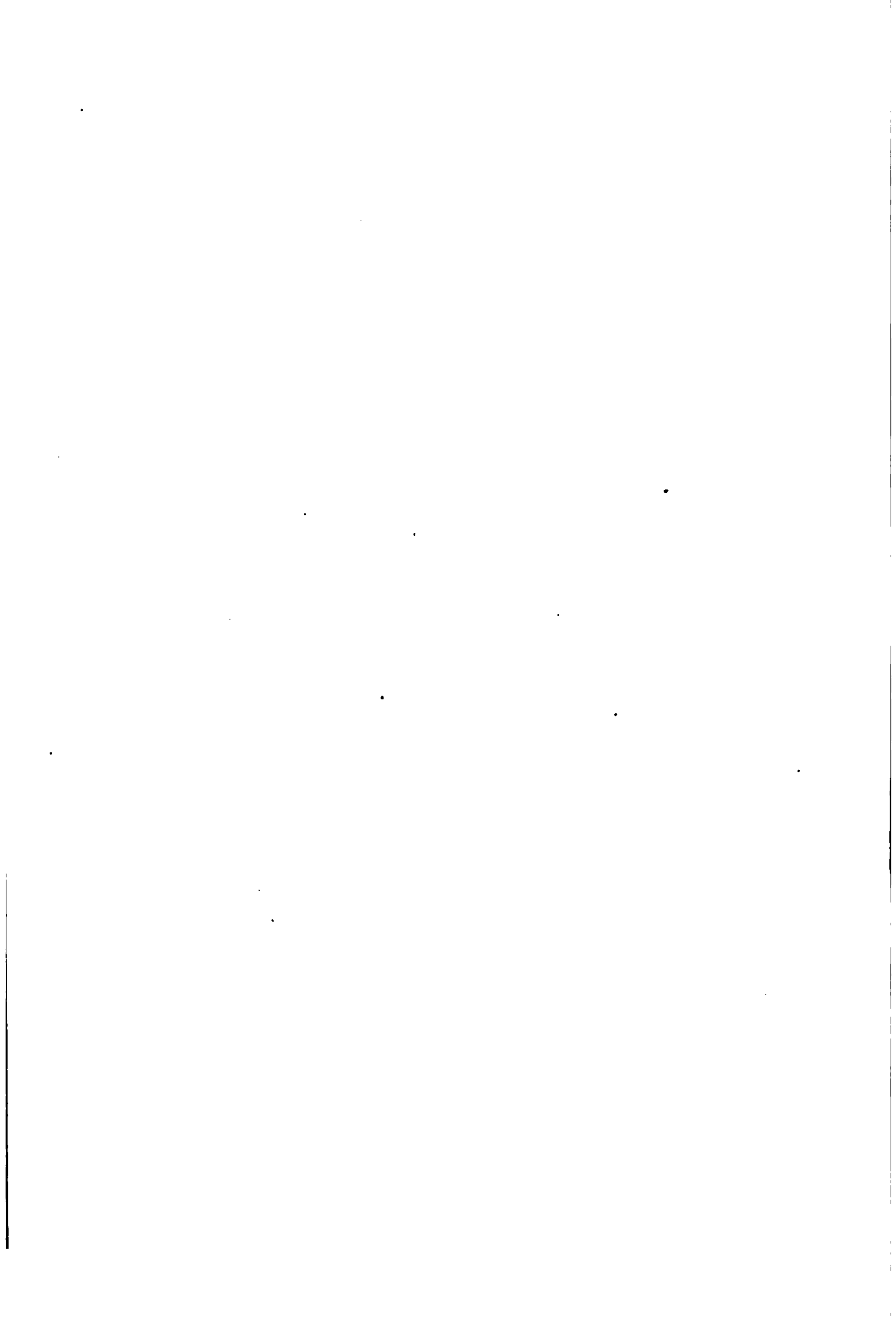
Die Melancholie erhielt dem Kranken ein höheres Bewußtsein seiner selbst, aber auch seiner Krankheit, als es sonst unter gleichen Umständen der Fall ist; sie entstellte weniger die ursprüngliche Persönlichkeit, und bedingte eine der Schwere des Leidens angemessenere Stimmung, als die Exaltation gethan haben würde, die solchen Kranken bei augenscheinlichem Verfall der leiblichen und geistigen Kräfte nicht nur meistens jedes Bewußtsein eines Leidens raubt, sondern auch eine mit der Wirklichkeit auf's Gräßlichste contrastirende Stimmung verleiht, die das Gefühl des Beobachters auf's Tiefste verletzt, weil sie von der frühern Persönlichkeit gemeinlich nur noch ein Zerrbild erkennen läßt.

Diese Melancholie machte denn auch eine so große scheinbare Besserung möglich, wie sie Schumann im Frühjahr 1855 darbot, bei

der übrigens die Fortdauer einiger der schlimmsten Erscheinungen, wenn auch in gemindertem Grade, den Kundigen nicht über den Werth der günstigen Veränderung im äußeren Verhalten täuschen konnte, die den Patienten damals nur wenig von seinem gewöhnlichen Erscheinen, vor der Katastrophe in Düsseldorf, verschieden zeigte.

Die Melancholie stand ferner im engsten ursächlichen Zusammenhang mit den Hallucinationen, die, anfänglich nur, oder doch hauptsächlich im Gehör vorkamen (als Stimmenhören, Hören von Worten und Redensarten, deren Bedeutung den oben genannten Wahnvorstellungen entsprach), und erst später bei zunehmender Schwäche auch im Geruch und Geschmack auftraten, gegen das Lebensende aber in diesen Sinnen die höchste Stufe erreichten, als sie für das Gehörorgan schon längst erloschen waren.

Die Melancholie endlich war es, die, obschon im obigen Sinne ein Zeichen höherer Kräftigkeit, gleichwohl das Ende des verehrten Meisters beschleunigte: während nämlich bei der Exaltation in dieser Krankheit oft ungeachtet des rapiden Unterganges aller höhern Kräfte des Organismus die vegetative Seite desselben nur wenig beeinträchtigt erscheint, war hier der Gang insofern ein umgekehrter, als die geistigen Fähigkeiten und die ihnen zugesellten Triebe, Neigungen und Gewohnheiten sich bis in die letzte Lebenszeit, wenngleich stetig sinkend, auf einer verhältnißmäßig großen Höhe behaupteten, dahingegen die allgemeine körperliche Ernährung unter dem Einflusse des auf dem Nervensystem lastenden Druckes der Melancholie nur eine gewisse Zeitlang künstlich und mühsam aufrecht erhalten werden konnte, wonach dieselbe unter häufiger Nahrungsverweigerung in ein unaufhaltsames Sinken gerieth, so daß bei äußerster Abmagerung der Tod erfolgen mußte.



Anhang.

A.

Gedicht,

verfaßt von R. Schumann zur Hochzeitsfeier seines Bruders Carl.

Ein heitrer Tag ist uns erschienen;
Froh wandelt an der Rosenhand
Der wonnesüßen Amorinen
Ein Paar in Hymens Feenland:
Und, herrlich in dem Myrthenkranze,
Der schüchtern durch die Locken schaut,
Fliegt sie daher im Hochzeitstanze
Die süße, jugendliche Braut.

Die goldne Zeit der Mädchenspiele,
Des Jünglingsalter's flücht'ger Sinn,
Die freien, schwärmenden Gefühle
Der Jugendträume sind dahin.
Die ernster'n Fesseln schlingt die Myrthe
Und aus dem hochzeitlichen Kranz
Entfaltet sich die Mutterwürde
Der heil'ge Ernst des kühnen Manns.

Wo durch die raschen Jugendtritte
Zerstörend einst der Leichtsinn sprang,
Da fesselt jetzt der Gattin Bitte
Der süßen Ehe frommer Zwang.
Sie hüllt in ihren Blumenschleier
Die wilde Unbesonnenheit
Und das entflammte Jünglingsfeuer
Kühlt die beredte Weiblichkeit.

Wenn rings die Lebensstürme drohten
Da tröstet ihn der Gattin Wort:
Und den gescheiterten Piloten,
Lenkt sie an den ersehnten Port!
Und fielen düstrer noch die Loose,
In ihren Armen schläft er süß:
Sie schlingt um ihn die heitre Rose,
Wenn ihn sein Genius verließ.

So mögt Ihr durch das Leben wandeln,
Ein Geist im Wort und in der That,
Im Denken Eins und Eins im Handeln,
Bis sanft der Fackeljüngling naht.
Und kommen dann auch trübe Stunden —
Getrost! der Schmerz wird bald vergehn:
Was du als Thränen hier empfunden
Du wirst es dort als Kronen sehn.

B.

Gedicht,

verfaßt von R. Schumann zur Hochzeitsfeier seines Bruders

Julius.

Blüthen in den jungen Händen,
Rosen in dem Lockenhaar,
Bringt der Frühling seine Spenden,
Seine Blumen lächelnd dar;
Sanft legt er die Blumenbürde
Der erwachten Menschheit hin —
Doch im Kranze strahlt die Myrthe
Als der Blume Königin.

Auf der Myrthe schlummern Thränen,
Auf der Myrthe glänzt die Luft,
Und das zartverhüllte Sehnen
Bricht entfesselt aus der Brust.
Lächelnd ist der Schmerz vergangen
Und der Liebe Genius
Drückt auf Eure Jugendwangen
Freundlich seinen Feuerkuß.

Was Euch einst in schönen Stunden,
In der Träume Jugendland
Zart gefühlt und süß empfunden,
Ahnend vor der Seele stand,
Springt hervor in's laute Leben,
Und es schweigt des Busens Streit,
Und die kühnen Träume schweben
Fessellos zur Wirklichkeit.

Mag so schön, wie in den Landen
Schöpferischer Phantasie'n
Einst die Tage vor Euch standen,
Euch die goldne Zukunft blüh'n.
Wie der Mensch auch wünsch' und wähle —
Was der Traum uns Schönes beut,
Flieht mit Thränen aus der Seele
Und es gilt die Wirklichkeit.

Seid denn glücklich! mit den Blüthen,
Die die Myrthe Euch gebracht,
Naht des Lebens Sturm und Frieden
Und der innre Mensch erwacht.
Wie der Mensch sich schwach auch wähne,
Glücklich kann er immer sein;
Aber auch die sanfte Thräne
Geht verklärt zum Himmel ein.

Mög' die Gottheit niederschweben,
Wenn der Freundschaft Engel flieht
Und der stumme Schmerz im Leben
Folternd durch die Seele zieht.

Ob um Euch die Stürme wüthen,
Lernt Euch selbst genug zu sein;
Eures Herzens schönsten Frieden
Sucht im traulichen Verein.

Tröstend senk' auf Eure Schmerzen
Sich ein Genius herab,
Und die zartgebrochnen Herzen
Hülle sanft ein einzig Grab.
Mögen rings die Wetter toben,
Was geheiligt in Euch steht,
Wende fromm den Blick nach Oben
Und die Thräne sei Gebet.

C.

Biographische Notizen über Fr. Wieck.

Friedrich Wieck, geboren zu Pretsch, einem Städtchen bei Wittenberg, im Jahre 1785 am 18. August, war der Sohn eines dortigen Kaufmanns. Schon frühe zeigte er große Neigung zur Musik, für deren Befriedigung indessen wegen der sehr beschränkten Verhältnisse seiner Eltern nichts geschehen konnte. Durch Unterstützung wohlthätiger Freunde wurde er später in Stand gesetzt, das Gymnasium zu Torgau zu besuchen. Nachdem er dasselbe absolvirt, bezog er 1803 die Universität zu Wittenberg, um Theologie zu studiren; hier fand er im Umgang mit mehreren musikalischen Commilitonen erwünschte Gelegenheit, seiner Liebhaberei für Musik Genüge zu thun, und zwar in so umfangreichem Maaße, daß er sich auf mehreren Instrumenten, als Harfe, Clavier, Violine, Horn und Contrabaß zugleich versuchte, „seinen musikalischen Gelüsten nothdürftige Genugthuung verschaffend", wie er sich selbst humoristisch ausdrückt. Auf dem Clavier erhielt er damals etwa 6 Lectionen von dem in Torgau lebenden und durch eine Clavierschule seiner Zeit bekannten Musikdirektor Milchmayer, — überhaupt der einzige Unterricht, den Friedrich Wieck in seinem ganzen Leben ge-

nossen. Er glaubt, ihm die nothwendigsten Begriffe über ein korrektes Clavierspiel zu verdanken. Nach vollbrachter Studienzeit und einer während derselben abgelegten Probepredigt ging Wieck nach Dresden, um sich dort von dem Oberhofprediger Reinhardt als Candidat der Theologie prüfen zu lassen. Da sich aber nicht sogleich Gelegenheit zu einer Anstellung fand, trat er als Hauslehrer bei einem Baron v. Z. auf Zingst in der Nähe von Querfurt ein. Hier erhielt seine Vorliebe für die Musik neue Nahrung durch die Bekanntschaft des in demselben Hause engagirten Musiklehrers Bargiel[1]). Die etwas abenteuerliche Existenz in dem Hause ihres Brodherrn, der den curiosesten Gelüsten nachging, nöthigte aber beide junge Männer nach einiger Zeit, bei Nacht und Nebel das Weite zu suchen. Ohne alle Mittel das materielle Dasein zu fristen, fanden sie im Hause des menschenfreundlichen Superintendenten F. in Querfurt gastfreie Aufnahme während mehrerer Monate. Bargiel wandte sich demnächst nach Leipzig, um sich dort als Musiklehrer niederzulassen. Wieck dagegen nahm abermals eine Stelle als Hauslehrer bei einem Herrn v. M. in Bielitz bei Bautzen an. Aber auch hier war seines Bleibens nicht lange. Nach mehrfachem in der Folge noch unternommenen Conditionswechsel sah Wieck sich genöthigt, seine bisherige Wirksamkeit einstweilen wegen Gesichtsschmerz einzustellen. Sich von demselben zu befreien, ging er nach Leipzig zu dem berühmten Hahnemann, um eine homöopathische Kur zu gebrauchen. Leipzig wurde von da ab für eine lange Reihe von Jahren Wieck's bleibender Aufenthaltsort. Er etablirte ein Leihinstitut für Musikalien und Pianofortes und ertheilte außerdem Clavierunterricht zunächst nach dem Logier'schen System, das er jedoch im Laufe der Jahre mit einer eigenen auf rationelle Anschauung begründeten und durch scharfsinnige, feine Beobachtungsgabe nach und nach vervollkommneten Methode vertauschte. Ostern 1840 verließ er Leipzig, um nach Dresden überzusiedeln, wo er als ausgezeichneter Clavierlehrer und auch als Gesanglehrer bis 1873 wirkte. In diesem Jahre starb er am 6. October zu Loschwitz bei Dresden. Fr. Wieck war zweimal verheirathet. Aus der ersten Ehe entsproß seine Tochter Clara, die nachmalige vielbewunderte Gattin R. Schumann's, aus der zweiten seine Tochter Marie, die sich im Laufe der Zeit als ausgezeichnete Pianistin allgemeine Anerkennung erworben hat.

---

1) Es ist der Vater des begabten Componisten Woldemar Bargiel.

D.

Brief Gottlieb Wiedebein's an R. Schumann.

B(raunschweig), 1. Aug(ust) 1828.

Geehrter Herr!

Ihr gütiges Vertrauen hat mir Freude gemacht; wohlan denn Offenheit gegen Vertrauen. — Ihre Lieder haben der Mängel viele, mitunter sehr; allein ich möchte sie nicht sowohl Geistes-, als Natur- oder Jugendsünden nennen, und diese entschuldigt und vergiebt man schon, wenn hin und wieder ein rein poetisches Gefühl, ein wahrhafter Geist durchblitzt. Und das eben ist es denn ja, was mir so wohlgefallen hat.

Wenn ich durch jene Natur und Jugendsünden die sich mir offenbarende Unsicherheit in den eigentlichen Elementen, sowie in dem höheren Studium der Kunst habe andeuten wollen, so hege ich den lebhaften Wunsch, mich Ihnen nach Jahren deutlicher mittheilen zu können. Bis dahin wollen Sie einige andere Bemerkungen nicht ungütig und mißdeutend aufnehmen.

Der schönen Begeisterung im Momente heiliger Weihe sollen wir uns gänzlich übergeben; nachher aber soll der ruhig prüfende Verstand ebenfalls sein Recht haben, und mit seiner Bärentatze dazwischenfahren, um das etwa sich mit eingeschmuggelte Menschliche ohne Gnade hinwegzukratzen. Was wild ist, mag wild aufwachsen; edlere Früchte verlangen Pflege, der Wein aber bedarf nicht sowohl der emsigsten Pflege, als auch des Messers; und wäre beides im schönen Italien, so würde die dortige Himmelsgabe nicht nach Jahren versäuern.

Vor Allem sehen Sie auf Wahrheit. Wahrheit der Melodie, der Harmonie und des Ausdruckes — mit einem Worte auf poetische Wahrheit. Wo Sie diese nicht finden, oder auch nur bedroht sehen, da reißen Sie hinweg und sollt' es Ihr Liebstes sein.

Prüfen Sie zuerst — jedes einzeln — die Declamation, die Melodie, die Harmonie, und dazu den Ausdruck und Geist, der das Ganze vergöttlichen soll — und harmoniren dann alle Theile zusammen, und wird Ihnen wie im Moment, wo zwei aufgezogene Saiten zu einem einzigen Ton verschmelzen: dann kümmern Sie sich nicht um die Welt, Sie haben den Schleier gehoben. Finden Sie aber Zweifel, sie mögen auch sein wie sie wollen, so glauben Sie mir wiederum: Die Sünde hat sich eingeschlichen — —

Sie haben viel, sehr viel von der Natur empfangen; nützen Sie es, und die Achtung der Welt wird Ihnen nicht entgehen. Allein, glauben Sie mir, unser Altvater hat auch hier, wie immer Recht, wenn er sagt: „Dem glücklichsten Genie wird's kaum Einmal gelingen" ꝛc.

Ich bin mit aufrichtigster Werthschätzung

der Ihre.

G. (ottlieb) W. (idebein)

E.

Franz Liszt über R. Schumann's Impromptu's op. 5, Sonate (op. 11, Fis-moll) und Concert sans Orchestre op. 14.

Aus der „Gazette musicale" vom 12. Novembre 1837 (Nr. 46).

Ueber die Veranlassung zu dem nachstehenden Aufsatz theilt Franz Liszt Folgendes brieflich mit:

— — „Nach dem Getöse und Gesumme, welches mein Aufsatz in der Pariser *Gazette musicale* über Thalberg (dessen Deutung, um es nebenbei hier zu sagen, eine ganz verdrehte geblieben ist) hervorrief, und auch in deutschen Journalen und Salons nachhallte, ersuchte mich angelegentlich der damalige Eigenthümer der *Gazette musicale*, Maurice Schlesinger, einen sehr elogieusen Aufsatz über irgend eine neue Erscheinung in der Kunstwelt in sein Blatt einzurücken. Schlesinger schickte mir Monate lang zu diesem Behufe allerlei Nova, worunter ich aber nichts zu finden vermochte, was mir lobenswerth erschien, bis endlich mir am Comer-See Schumann's Impromptu in C-dur (eigentlich Variationen), die Sonate op. 11 und das *Concert sans Orchestre* (später unter dem passenderen Titel Sonate, in F-moll in zweiter Auflage herausgegeben) zu Händen kamen. Beim Durchspielen dieser Stücke fühlte ich sogleich, welch musikalisches Mark darin steckte, und ohne von Schumann früher etwas gehört zu haben, noch zu wissen, wie und wo er lebte (da ich bis dahin nicht in Deutschland gewesen war, und er in Frankreich und Italien ungenannt verblieb), schrieb ich die Recension, welche auch gegen Ende 37 in der *Gazette musicale* erschien, und

Schumann bekannt wurde. Bald darauf, als ich in Wien zum ersten Mal concertirte (April — Mai — 38), schrieb er mir und übersandte ein Manuscript[1]) „Gruß an Franz Liszt in Deutschland“ betitelt.“

Compositions pour Piano de Mr. Robert Schumann.

Il est pour les oeuvres d'art trois voies diverses, trois destinées en quelque sort opposées, qui correspondent aux trois notions d'éclat, d'étendue, de durée dont la réunion forme les célébrités complètes. Il en est que le souffle de la popularité accueille, dont elle protège l'épanuissement, qu'elle colore des teintes les plus vives; mais pareilles à ces fleurs d'avril d'écloses au matin, dont un vent du nord brise au soir les frêles pétales, ces oeuvres, trop caressées, tombent et meurent au premier retour de justice d'une postérité contemporaine. Il en est d'autres que l'ombre enveloppe longtemps, dont les beautés voilées ne se découvrent qu'à l'oeil attentif de celui qui cherche avec amour et persévérance, mais .auprès desquelles la foule passe *inconstante* et distraite. D'autres encore, heureuses, privilégiées, s'emparent tout d'abord de la sympathie des masses et de l'admiration des juges. En égard à celles-ci la critique devient à peu près inutile. Il est superflu d'enregistrer avec pédantisme des beautés universellement senties; il est presque factieux de rechercher des taches, qui ne sont autre chose, après tout, que les imperfections inséparables de toute oeuvre humaine.

Les compositions musicales qui vont nous occuper appartiennent à la séconde catégorie. Elle ne nous paraissent point destinées à de succès de vogue, mais en revanche il n'est pas d'intelligence élevée qui n'y aperçoive au premier coup d'oeil un mérite supérieur et de rares beautés. Sans nous arrêter à considérer si Mr. Schumann est de *l'école nouvelle* ou bien de *l'école ancienne*, de *celle qui commence* ou bien de *celle qui n'a plus rien à faire;* sans prétendre classifier et numéroter sa valeur artistique comme on classifie les espèces et les individus dans un musée d'histoire naturelle, nous dirons simplement que les oeuvres dont nous allons essayer une rapide analyse assignent à leur auteur un rang à part parmi les compositeurs, ou pretendus tels, qui fourmillent en ce temps-ci. Nous accor-

1) Es war Nr. 2 der Novelletten.

dons à peu d'hommes l'honneur de les croire fondateurs d'écoles, inventeurs de systèmes, et nous trouvons que l'on fait aujourd'hui *un déplorable abus* de grands mots et de grandes phrases à propos de petites choses et de petits gens; ainsi donc sans donner à Mr. Sch. un *brevet d'invention* qu'il serait le premier à repousser, nous signalerons à l'attention des musiciens les oeuvres du jeune pianiste, qui de toutes les compositions récentes parvenues à notre connaissance, la musique de Chopin exceptée, sont celles dans lesquelles nous avons remarqué le plus d'individualité, de nouveauté et de savoir. La publication du second cahier des études du Chopin sera pour nous l'occasion d'examiner l'ensemble de ses ouvrages et de constater les notables progrès qu'il a fait faire au piano; en ce moment nous ne nous occuperons que de trois oeuvres de Mr. Schumann: *Impromptu sur une romance de Clara Wieck, oeuvre 5; Sonate, oeuvre 11; Concert sans orchestre, oeuvre 14;* les seules que nous ayons pu nous procurer jusqu'ici.

Jean Jaques disait qu'il écrivait d'excellents impromptus *à loisir*, celui de Mr. Sch. est de ceux que l'on ne saurait faire que très à loisir. Les combinaisons neuves, harmoniques et rhythmiques y abondent; nous citerons particulièrement les pages 4, 8, 9, 10 et 19. Dans son ensemble, l'impromptu peut jusqu'à un certain point être consideré comme étant de même famille que les variations de Beethoven en mi ♭ majeur, sur un thème de sa symphonie heroïque, et ses 33 variations, sur un thème de Diabelli, oeuvre qui procède elle-même de 33 variations en sol de J. S. Bach. Le dernier morceau de Beethoven serait peu populaire aujourd'hui; il dut naissance à une boutade de l'homme de gènie à qui Diabelli, son éditeur, imagine un jour d'aller presenter un thème en le priant de vouloir bien ajouter sa variation à celles que venaient de lui fournir les célébrités de temps, H. Herz, Czerny, Pixis entre autres. Beethoven, comme ont sait, n'était pas d'humeur avenante, la rudesse des formes rachetait mal chez lui la sauvagerie du fond. Prenant le cahier des mains de Diabelli, déjà tout interdit du regard qu'il lui lançait: „Vous n'y songez pas, lui dit il, vous ne pouvez pas croire que je mêlerai mon nom à ceux de tous ces barbouilleurs de papier (diese Schmierer), et il lui tourna le dos. Quelques jours après, la porte du marchand de musique s'ouvrit brusquement; une main maigre jeta sur le bureau un énorme manuscrit, et la voix de Beethoven plus formidable encore

d'habitude: „Vous m'avez demandé une variation, en voici 33; mais au nom du ciel, dorénavant laissez moi en paix."

Le titre de la Sonate op. 11 est enveloppé d'un mystère qui paraitrait peut-être affecté en France, où les choses poétiques et excentriques sont trop souvent confondues dans une même réprobation. En Allemagne, il n'en est point ainsi; le public ne s'effarouche pas des fantaisies d'artiste; il sait qu'il ne faut pas chicaner avec celui, qui produit, et que si l'oeuvre est belle on doit respecter le sentiment ou le caprice qui l'a inspirée. Le début de cette Sonate est d'une solennité simple et triste. Nous dirions, si la comparaison n'était un peu ambitieuse, qu'il ressemble à ces **Pronaos** empruntés aux Grecs, que les premiers architectes chrétiens bâtissaient au devant de leurs basiliques, et qui préparaient à l'entrée dans le temple comme la méditation prépare à la prière. Le premier *allegro* qui suit est écrit d'un style vigoureux; la logique des idées en est serrée, inflexible. Ces qualités, au reste, sont le cachet distinctif des oeuvres de Mr. Schumann. Hâtons nous de dire que non seulement elles n'excluent point chez lui l'originalité, mais qu'elles la provoquent en quelque façon et la font saillir avec plus de relief. *L'aria* des pages 14 et 15 est une des choses les plus achevées que nous connaissons. Bien que l'auteur ait écrit en marge **„Senza passione"**, l'abandon le plus passioné en est le caractère. La passion, à la vérité, s'y manifeste d'une manière indirecte et voilée; elle s'y trahit plutôt qu'elle n'y éclate; mais elle y est vraie, profonde et vous prend aux entrailles. Remarquons-le ici, la musique de Mr. Sch. s'adresse plus spécialement aux âmes méditatives, aux esprits sérieux qui ne s'arrêtent point aux surfaces et savent plonger au fond des eaux pour y chercher la perle cachée. Plus on pénètre avant dans sa pensée, plus on y découvre de force et de vie, plus on l'étudie, plus on est frappé de la richesse et de la fecondité qui avaient échappé d'abord. Le **scherzo** est un morceau excessivement remarquable par son rhythme et ses effects harmoniques. Le chant en *la* (page 16), lignes 3 et 4, est ravissant. L'intermezzo en *re lento a la burla* page 18 suivie d'un récitatif à la main gauche, surprend, étonne, c'est un tour de force artistique que de donner ainsi par la disposition des parties précédentes un sens nouveau à une phrase vulgaire, triviale en elle même. Ce secret n'est donné qu'à ceux, qui ont laborieusement appris à manier la forme. Toute fois nous voudrions que le chant délicieux

en *la* ne disparût pas sans retour après une première audition. C'est une erreur de considérer la répétition comme un signe de pauvreté. Au point de vue du public, elle est indispensable à l'intelligence de la pensée, au point de vue artistique même, elle est une condition presque essentielle de clarté, d'ordonnance et d'effet. Beethoven, auquel sans doute on ne contestera pas la faculté créatrice et l'abondance des idées, est un des compositeurs, qui ont le plus usé de ce moyen. *Le scherzo* des trios en *si* ♭ *et mi* ♭, et celui de la symphonie en *la* entre autres, sont répetés jusqu'à trois fois en entier.

La finale est d'une grande originalité. Néanmoins quelque logique que soit la marche des idées principales, et malgré la chaleur entrainante de la péroraison, l'effet général de ce morceau est souvent brisé, interrompu. Peut-être la longueur des développements contribue-t-elle à jeter de l'incertitude sur l'ensemble. Peut-être aussi le sens poétique aurait-il-besoin d'être indiqué. Le sens musical, quoique complet en lui même, ne suffit pas entièrement, selon nous, à la compréhension de tous les détails. Ici se présente la grande question de la musique poétique et pittoresque, avec ou sans programme, qui bien souvent agitée, l'a été rarement avec bonne foi et sagacité. On a toujours voulu supposer que la musique soi-disant *pittoresque* avait la prétention de rivaliser avec le pinceau, qu'elle aspirait à **peindre** l'aspect des forêts, les anfractuosités des montagnes ou les méandres d'un ruisseau dans une prairie, c'était supposer gratuitement l'absurde. Il est bien évident que les choses, en tout qu'objectives, ne sont nullement du ressort de la musique et que le dernier élève paysagiste d'un coup de son crayon, reproduira plus facilement un sit, que le musicien consommé avec toutes les ressources du plus habile orchestre. Mais ces mêmes choses, en tout qu'affectant l'âme d'une certaine façon, ces choses subjectives, si je puis m'exprimer ainsi, devenues rêverie, meditation, élan, n'ont elle pas une affinité singulière avec la musique? et celle-ci ne saurait elle pas les traduire dans son mystérieux langage? De ce que l'imitation de la caille et du coucou dans la symphonie pastorale peut, à la rigueur être taxée de puérilité, en faut-il conclure, que Beethoven à eu tort de chercher à affecter l'âme comme le ferait la vue d'un site riant, d'une contrée heureuse, d'une fête villagoise soudain troublée par un orage inattendu? Berlioz, dans la symphonie „d'Harold", ne rappelle-t-il pas fortement à l'esprit des scènes de

montagnes et l'effet réligieux des cloches qui se perdent dans les détours des abruptes sentiers? En ce qui concerne la musique poétique, croit-on qu'il lui soit bien indispensable, pour exprimer les passions humaines, telles que l'amour, le désespoir, la colère, de s'aider de quelque stupide refrain de romance ou de quelque déclamatoire libretto? Mais ils serait trop long de développer ici un thème qui a plus d'un rapport avec la fameuse querelle des classiques et des romantiques, querelle dans laquelle le champ-clos de la discussion n'a jamais pu être nettement délimité. Notre ami Berlioz a d'ailleurs traité cette question dans les colonnes de la „gazette musicale", et nous ne pourrions que répéter avec moins d'autorité que lui ce qu'il a si bien dit à ce sujet. Répétons le cependant encore une fois pour le parfait repos de messieurs les feuilletonistes: personne ne songe a faire de la musique aussi ridicule, que celle qu'ils ont appellée pittoresque; ce à quoi on songe, ce à quoi les hommes puissants ont songé et songeront toujours, c'est à empreindre de plus en plus la musique de poésie et à la rendre l'organe de cette partie de l'âme, qui, s'il faut en croire tous ceux qui ont fortement senti, aimé, souffert, reste innaccessible à l'analyse et se refuse à l'expression arrêtée et définie des langues humaines.

Au sujet du *concerto* sans orchestre, nous nous permettrons une petite chicane. Le titre nous semble d'abord illogique en ce sens que *concerto* signifiant précisement *réunion d'instruments concertants*, dire *concerto sans orchestre* c'est à peu près dire *groupe d'une seule figure*. De tous temps, d'ailleurs, le titre de concerto s'est appliqué exclusivement à des morceaux destinés à être exécutés en public, et qui, par cela même, exigent certaines conditions d'effet dont Mr. Sch. ne parait point s'être préoccupé. Son morceau par la coupe et la constante sévérité du style, appartient plutôt au genre „Sonata", qu'à celui de „concerto". En établissement cette distinction, notre intention n'est pas d'assigner à chaque genre de composition une coupe spéciale et invariable. Jadis un concerto devait nécessairement se diviser en trois morceaux: le premier avec trois solos, entrecoupés par les tutti, l'adagio, puis le rondo. Field, dans son dernier concerto a placé l'adagio en guise de second solo, Moscheles „concerto fantastique" a réuni les 3 morceaux en un seul, Weber en premier lieu et Mendelssohn ensuite, sans parler du 2me concerto de Mr. Herz, avaient déjà essayée d'une coupe analogue; enfin de tous côtés la

liberté produit l'extension et la diversité dans la forme, ce qui est à coup sûr un progrès, aussi n'est ce pas sur ce point que porte notre observation. Mais en musique comme en littérature il y aura deux grandes divisions: les choses écrites ou composées pour la représentation ou l'exécution en public c'est à dire les choses d'un sens clair d'une expression brillante, d'une allure large, puis les oeuvres intimes, d'une inspiration plus solitaire, où la fantaisie domine, qui sont de nature à n'être appréciées que du petit nombre. Le concerto de Mr. Sch. appartient complétement à cette dernière classe. C'est donc un tort, suivant nous, de lui donner un titre qui semble appeler un auditoire nombreux et promettre un éclat que l'on y chercherait en vain. Mais à cette querelle d'Allemand se bornera notre critique, car le morceau en lui même, considéré comme „Sonate", est une oeuvre riche et puissante. Le début et le chant du premier „Allegro" sont magnifiques; dans la conduite nous retrouvons les mêmes qualités du style que nous avons déjà admirées ailleurs. La finale surtout, sorte de toccata six seize, est un morceau extrêmement intéressant par ses combinaisons harmoniques, dont l'étrangeté pourrait néanmoins un peu choquer l'oreille, sans l'excessive rapidité du mouvement. Nous terminerons cette insuffisante esquisse en exprimant à Mr. Sch. le désir qu'il fasse bientôt connaitre à la France celles de ces productions qui sont encore restées exclusivement germaniques. Les jeunes pianistes se fortifieraient à son exemple dans un système de composition, qui rencontre beaucoup d'opposition parmi nous, et qui pourtant aujourd'hui est le seul qui porte en lui des germes de durée; ceux qui aiment l'art se réjouiraient de ce nouvel espoir d'avenir et se tourneraient avec plus de confiance encore vers le pays qui nous a envoyé en ces dernier temps, des hommes tels que: Weber, Schubert, Meyerbeer.

Liszt.

F.

Auszug aus einem Briefe Franz Liszt's.

— — „In Leipzig verkehrte ich mit Schumann tagtäglich (zu Anfang des Jahres 1840 nämlich) und tagelang — und mein Verständniß

seiner Werke wurde dadurch ein noch vertrauteres und innigeres. Seit meinem ersten Bekanntwerden mit seinen Compositionen spielte ich in den Privatzirkeln Mailands, Wiens 2c. mehrere davon, ohne aber zu vermögen, die Zuhörer dafür zu gewinnen. Sie lagen glücklicher Weise der damalig absolut täuschenden flachen Geschmacksrichtung viel zu ferne, um daß man sie in den banalen Kreis des Beifalls hätte hineinzwingen können. Dem Publikum schmeckten sie nicht, und die meisten Klavierspieler verstanden sie nicht. Selbst in Leipzig, wo ich in meinem zweiten Concert im Gewandhaus den Carneval vortrug, gelang es mir nicht, den mir gewöhnlich zukommenden Applaus zu erringen. Die Musiker nebst denen, die als Musikverständige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über die Ohren um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten Carneval zu erfassen. Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer von Beethoven (denen er meiner Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird. Das mehrmalige Mißlingen meiner Vorträge von Schumann'schen Compositionen, sowohl in kleineren Zirkeln als auch öffentlich, entmuthigten mich dieselben in meinen so rasch aufeinanderfolgenden Concert-Programmen — die ich theils aus Zeitmangel, theils aus Nachlässigkeit und Ueberdruß meiner klavierspielerischen „Glanz-Periode" nur in äußerst seltenen Fällen selbst angab, und bald diesem bald jenem zur beliebigen Wahl überließ — aufzunehmen und festzuhalten. Das war ein Fehler, den ich später erkannt und wahrhaft bereut habe, als ich einsehen gelernt hatte, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr, dem Publikum zu mißfallen, eine weit geringere ist als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen — und dieser Gefahr bleibt jeder ausübende Künstler insbesondere preisgegeben, wenn er nicht entschieden und principiell den Muth faßt, für seine Ueberzeugung ernstlich und konsequent einzustehen, und die von ihm als die Besseren erkannten Sachen vorzuführen, mag es den Leuten gefallen oder nicht.

Gleichviel also, in welchem Grade meine Zaghaftigkeit in Betreff Schumann's Klaviercompositionen durch den alles beherrschenden Tagesgeschmack vielleicht zu entschuldigen wäre, habe ich, ohne es zu vermeinen, dadurch ein schlechtes Beispiel gegeben, welches ich kaum wieder gut zu machen im Stande bin. Der Strom der Angewohnheit

und die Sklaverei des Künstlers, der zur Erhaltung und Verbesserung seiner Existenz und seines Renommés auf den Zuspruch und den Applaus der Menge angewiesen, ist so bändigend, daß es selbst den besser Gesinnten und Muthigsten, unter welche ich den Stolz habe, mich zu rechnen, äußerst schwierig wird ihr Besseres Ich vor allen den lüsternen, verworrenen, und trotz ihrer großen Zahl, unzurechnungsfähigen Wir zu wahren."



Briefe vom Jahre 1833—1854,

in chronologischer Ordnung.

Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler,
die der einzelne Mensch hinterlassen kann.
Göthe.

1.

An Töpken in Bremen.

Leipzig, am 5. April 33.
Charfreitag.

Mein lieber und freundlicher Töpken,

Wie hat mich Ihr Brief erfreut, der freilich nicht auf Adlerflügeln zu mir kam, obgleich vor vier Wochen! Ist es recht, da ich schon so lange die Frage schuldig blieb, ich auch die Antwort so lange zurückhalte? Aber Ihr Brief traf mich in meiner erzgebirgischen Heimath, mitten unter Freunden, Verwandten, Freuden und Genüssen aller Art, die der historischen Ruhe einer Antwort nachtheilig gewesen sein würden. Freilich hoffen Sie nicht zu stark auf jene; nach langer Trennung drückt man sich lieber die Hände, als daß man viel spricht — und dann fühle ich auch eine gewisse Ueberfülle an Stoff, den die Jahre nach und nach gehäuft haben.

Daß ich oft an Sie dachte, daß täglich, wenn ich recht tief in meinen Musikhimmeln sitze, ein Kopf im Hintergrunde schwebt, der Ihrem mehr als ähnlich sieht, daß ich oft den schönen festen Weg, den Sie, wie in jeder Sache, so in der Musik, unter meinen Augen einschlugen, während unserer Entfernung zu verfolgen suchte, so daß ich mir Grad und Stufe, auf der Sie jetzt stehen, ohngefähr zu bezeichnen getraute — glauben Sie mir das! freilich irrten wir, wenn wir durch eine oft eigensinnige Mechanik erlangen wollten, was nach und nach die Ruhe und Muße des spätern Alters von selber bringt — oder: wir faßten den Henkel so fest an, daß darüber bald das Gefäß verloren ging (umgekehrt ist's freilich noch schlimmer). In dieser Hinsicht und um jene Fertigkeiten in's Gleichgewicht mit den andern Kräften zu bringen, habe ich mich oft berichtigen müssen, Vieles, was ich sonst für untrüglich hielt, als hemmend und nutzlos verworfen und oft die

Potenzen auf entgegengesetztem Wege zu vereinigen gesucht. Denn wie in der physischen Welt heben und verdoppeln sich gleiche Kräfte, aber die stärkere ist der Tod der schwächeren und, um es auf die Kunst anzuwenden, nur durch harmonische Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) entsteht ein künstlerisches Rundes. Wenn ich Ihnen in dürren Worten eine Totalansicht der meinen zu geben versuche, so geschähe es mündlich freilich lebendiger, doch verweise ich Sie noch auf meine Vorstudien zu den Paganinischen Capricen, wo ich es unsystematisch genug, doch mehr als im eben gelesenen that.

Daß Sie die Papillons kennen, von denen manche in der schönen Heidelberger Umgebung und in Ihrer entstand, freut mich sehr, da es Ihnen wenigstens ein Zeichen meines Lebens sein mußte. Ihre Rezension soll mir werth sein; ist Platz im Briefe, so lege ich ihm eine Wiener bei, die mich sehr erfreut hat. Auch in der Berliner Iris finden Sie viel Freundliches über mich.

Zur Ostermesse kommen Intermezzi (zwei Hefte, längere Papillons) und ein Allegro di bravura, deren Erscheinen ich Ihnen genauer anzeige. Im ganzen verflossenen Winter nahm eine große Symphonie für's Orchester, die nun beendigt ist, meine Zeit weg; von ihr erwarte ich, ohne Eitelkeit, das Meiste für die Zukunft. Klavier spiele ich wenig noch; — erschrecken Sie nicht, — (ich bin resignirt und halte es für eine Fügung) an der rechten Hand habe ich einen lahmen gebrochenen Finger; durch eine an sich unbedeutende Beschädigung und Nachlässigkeit ist das Uebel jedoch so groß, daß ich mit der ganzen Hand kaum spielen kann. Ueber dieses, wie über meine sonstigen Lebensumstände, die sich übrigens sehr heiter gestalten, über meine Aufnahme in der Künstlerwelt, die unter keinen Verhältnissen aufmunternder sein konnte, über meine Pläne für die Zukunft, wie über mein bürgerliches Leben, das im Gegensatze zur .... (unleserlich) Weltansicht in Heidelberg zu meiner Freude nüchtern, fleißig und ordentlich geworden ist, haben Sie im nächsten Briefe allen Aufschluß zu erwarten. Ihre Briefe finden mich unter allen Bedingungen durch Wieck; der alte Lehrer ist jetzt mein ältester Freund. Ueber Clara werden Sie gelesen haben; denken Sie sich das Vollendete und ich unterschreibe es. Moscheles stutzte sehr; über unser Wiedersehn, wie über sein Spiel nächstens. Kalkbrenner kommt in drei Tagen hier an; mit Hummel steh ich in einem freundschaftlichen Briefwechsel; interessirt sie es, so

erhalten Sie seine Urtheile über mich, die mit Ihrem im Ganzen zusammentreffen würden. —

Wenn Ostern 1830 am nämlichen Tage wie in diesem Jahre gefallen ist, so wäre morgen der Tag, an dem uns ein Einspänner nach Frankfurt und zu Paganini trug. Aus meinem Tagebuche ziehe ich folgendes: „Die ersten Kutscher — Wolkenzüge am Himmel — die Bergstraße über Erwartung schlecht — der Melibocus — Auerbach — „Benecke (ich traf ihn hier, als er eben im Postwagen nach Berlin saß) „— die kleine Kellnerin — Lichtenberg's Auctions- (aus Versehen „habe ich einen halben Briefbogen erwischt, bitte um Nachsicht, ver„spreche Besserung)
„zeddel und Gelächter — Forster — Malaga — dann Schädler und „Eckmayer — Vortrinken — Quarambolagen auf der Hausflur u. s. w. „— Ostersonntag — Töpkens Flüche — traurige Gesichter — Darm„stadt — die malerische Trauerweide im Gasthof-Hof — Aprillwetter, „blaue und schwarze — die Warte vor Frankfurt — der lahme Klepper „und langweiliges Danebenherlaufen — Ankunft im Schwan — Abends „Paganini — Weber (ich habe nie wieder von ihm gehört — vielleicht „Sie?) — Entzückung — war's nicht so?) mit Weber, Hille und Ihnen „im Schwan — ferne Musik und Seligkeit im Bette — Ostermontag „das schöne Mädchen im Weidenbusch — Abends „Tell von Rossini" „— (daneben steht im Tagebuch: Töpkens gesundes Urtheil) — Hin„stürzen nach dem Weidenbusch — das schöne Mädchen — Lorgnetten„bombardement — Champagner — Osterdienstag — mit Töpken „Flügel angesehen — Al. Schmitt — Schubert'sche Walzer — Braun„fels — Wachscabinett — Abschied von Weber — vielleicht auf immer „(ist bis jetzt so) Abfahrt aus Frankfurt — mein künstliches Aus„weichen in den Frankfurter Winkelgassen — Darmstadt — Jetzt schreib „ich wörtlich ab: — köstliches Befinden nach einem Schoppen Wein „— — — — — — — der herrliche Melibocus im Abendglanzduft — „Wein im Magen — der schreckliche Klepper — Verwechselung der „Zügel — endliche Ankunft in Auerbach — Lottchen — — — — — „— — — — — — — Ostermittwoch — schlechtes Wetter — die „Bergstraße blüthenschön — in Handschuchsheim die liederlichen Preußen„füchse — Ankunft in Heidelb. — Ende —".

Seit langer Zeit wüßte ich nicht, daß mir ein Abschreiben (das meiner Compositionen ausgenommen) so viel Freude gemacht hätte, als das der vorigen Zeilen. Auch steht Ihr Bild jetzt so lebhaft vor mir,

daß ich diesem Brief einen zweiten, längeren nachschicken möchte, der Ihnen beiläufig sagte, wie sehr ich Sie immer geachtet und geliebt habe,

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — Mit Freundschaft und Herzlichkeit sende ich Ihnen einen...... (unleserlich) Gruß. Möge Ihre Hand bald die Wolke wegnehmen, die noch über die letzten zwei Jahre hängt; vielleicht daß sie dann in Tropfen und warm niederfällt auf die Hand Ihres Freundes.

R. Schumann.

Da Platz ist, gebe ich die versprochene Rezension ganz:

Wiener musikal. Ztg. Nro. 26. 1832.

I. Theme sur le nom etc.

II. Papillons.

Es ist allerwege hübsch, wenn man auf eigenem Fuße ruht, und keiner Krücken, noch anderer Schultern zur Unterstützung benöthigt. Der uns zum ersten Male begegnende, wahrscheinlich noch jugendliche Tondichter, gehört, („hier war ich gespannt, erschrak aber sichtlich") zu den seltenen Erscheinungen der Zeit; er hängt an keiner Schule, schöpft aus sich selbst („drum trink ich jetzt so wenig"), prunkt nicht mit fremden, im Schweiße des Angesichts zusammengelesenen Ideen; hat sich eine neue ideale Welt erschaffen, worin er fast muthwillig, zuweilen sogar mit origineller Bizarrerie herumschwärmt; und schon aus diesem Grunde, eben weil ihm die Phönixeigenthümlichkeit inne wohnt, der Accolade (schlagen Sie im Dictionaire nach), nicht unwerth ist. Freilich werden Manche, sonderlich jene, für welche beispielsweise Jean Pauls tiefgefühlte Lebensbilder böhmische Dörfer sind, oder welche vor Beethovens genialen Blitzstrahlen abhorresciren, als ob ihnen ein Vomitiv verabreicht würde — probabiliter, sage ich, werden diese Herren in as und es auch daran gewaltig Aergerniß nehmen, ob der Kühnheit des obscuren Neophyten das Naslein rümpfen, und erklecklich Aufsehen davon machen: vielleicht wohl gar über das: „wie es ist" und „wie es sein sollte" einige Bücher Papier consumiren und ein Viertelhundert Federn abstumpfen; — immerhin! — was einmal der Oeffentlichkeit übergeben wird, fällt auch dem allgemeinen Urtheile anheim: ein belehrendes verschmäht nur der Eigendünkel, während es der nach Höherem strebende dankbar empfängt, aber treu bleibt seinem Genius, der ihn nicht leicht auf eine Irrbahn verleitet —

Ueber die Sache selbst nur wenig Worte, da auch deren viele kaum zureichen dürften. Nro. I. ist ein Motiv auf fünf Tönen: a, b,

e, g, g, basirt; (Sind Sie nicht über die Gräfin Pauline erschrocken, deren Vater ich allein bin; ich hatte zu dieser Mystification Gründe, die ich Ihnen später mittheilen will); Nro. II. besteht aus sechs Einleitungstakten, und zwölf theils kürzeren, theils längeren rhapsodischen Sätzen in wechselnden Tonarten, Zeitmaßen und Rhythmen; meist schäckernd, flatterhaft und kokettirend; ein Spiegelbild der Schmetterlingsnatur. — (Die Papillons sollen bei weitem etwas anderes sein; im nächsten Brief erhalten Sie den Schlüssel zum Verständniß derselben.) — Nichts ist leicht zu spielen; der Vortrag erheischt Charakteristik; das Ganze will, zur Erreichung des beabsichtigten Totaleindrucks sorgfältig studirt und geübt werden. Die dem Namen nach wenigstens neue Verlagshandlung introducirt sich hier auf eine sehr anständige Weise. 76.

Beim Abschreiben dieser Rezension bin ich fast eingeschlafen, was die Handschrift hinlänglich beweist. Vergelten Sie mir dies große Opfer durch eine schnelle Antwort, ist es Ihnen anders möglich. Wir haben es bequemer, die Briefe nicht zu frankiren. Schreiben Sie mir auch von Ihren musikalischen Studien; an diesen werde ich immer viel Theil nehmen, was ich Ihnen nicht zu versichern brauche. Ich glaube Ihnen die Paganinischen Capricen nach Pflicht und Gewissen als vorzügliche Uebungen (höhere) empfehlen zu können und erwarte Ihr Urtheil darüber. Die obige verhüllende 76 ist, was ich später erfahren habe, der Dichter Grillparzer in Wien. —

Meine Adresse ist: in Riedels Garten (oder durch Wieck)
Adieu, lieber, bester Freund!

2.

An Henriette Voigt in Leipzig.

(Leipzig, im Sommer 1834.)

Verehrteste Frau,

Das Benehmen — ich weiß nicht, ob das Wort trifft — ich meine die Art, wie ich die mannigfachen Beweise Ihrer Theilnahme an mir Geringem, oft angenommen und abgelehnt, bildet ein so sonderbares Räthsel polarischer Anziehung und Abstoßung, daß ich mich jetzt schon über Einzelnes vor Ihrem Auge in ein günstigeres Licht setzen möchte. Doch gehen jetzt die Constellationen so durcheinander, mein Leben bricht

sich in diesem Augenblick in so eigenen Farben, daß ich Ihnen noch Antwort schuldig bleiben muß bis auf Zeiten, wo die Verhältnisse klarer und ruhiger geworden sind. Ich sage Ihnen das, meine verehrte Freundin, Niemanden weiter, — dürfte ich glauben, daß das Geständniß und die Versicherung der innigsten Mitleidenschaft an Allem, was Sie betrifft, Ihnen etwas werth sein könnte, so wäre das ein Trost, wenn auch keine Entschuldigung für mich, da es mit der Weise, wie ich meine Theilnahme gezeigt, im Widerspruch zu stehen scheint: Jedenfalls — beurtheilen Sie mich mild, wenn Sie anders noch können — ich bitte Sie darum! Ihr letzter Brief ist mir sehr werth: ich hab' ihn oft gelesen und mich im Stillen auf die künftige Belehrung gefreut, die ich Ihnen darüber geben soll. Dürfte man Eusebius trauen, dem bei Lesung Ihrer Zeilen sein Versprechen (eigentlich Pflicht) einfiel, den angefangenen Aufsatz über Berger, auf den Ihre Reflexionen nicht minder anzuwenden sind, zu vollenden.

Als Florestan den Brief vorlas, machte der Zufall ein recht sinnig Anagramm — Sie schreiben nämlich „Rochlitz, der seit langen Jahren jedem strebenden Künstler treu zur Seite gestanden u. s. w." — Florestan las aber „jedem sterbenden" — Das, meine ich, bezeichnet R. recht, als liebender Vater, der so oft unter Schmerzensthränen manchem hohen Menschen das Auge zugedrückt und an seinem Grabe sprach. Florestan setzte hinzu, er denke auch hier an Lafayette, der immer aufrecht stand beim letzten Athemzug eines Volkes als Beschützer der Leiche — „Wohin geräthst Du, Florestan", sprach ich. Das gäbe ja eine Brücke zu den Papillons: denn über dem zerstäubten Leib denken wir gern die Psyche emporflattern. — Manches können Sie von mir darüber erfahren, wenn es nicht Jean Paul besser thäte. Haben Sie einmal eine freie Minute, so bitt' ich Sie, das letzte Capitel der Flegeljahre zu lesen, wo Alles schwarz auf weiß steht bis auf den Riesenstiefel in Fis-moll (beim Schluß der Flegeljahre ist's mir, als würde das Stück [allerdings] geschlossen, als fiele aber der Vorhang nicht herunter). — Ich erwähne noch, daß ich den Text der Musik untergelegt habe, nicht umgekehrt — sonst scheint es mir „ein thöricht Beginnen". Nur der letzte, den der spielende Zufall zu'r Antwort auf den ersten gestaltete, wurde durch Jean Paul erweckt. Noch eine Frage: Sind Ihnen die Papillons nicht an sich klar? Es ist mir interessant, dies zu erfahren.

Nehmen Sie diese wenigen Zeilen, die nur matt das copiren, was

ich Ihnen Alles zu sagen hätte, mit dem Wohlwollen auf, auf das ich stolz wäre, wenn ich es mir besser verdient hätte.

Robert Schumann.

Eine Bitte! Ich habe Ernestinen ein Theaterbillett zu heute Abend zu besorgen versprochen, bin aber genöthigt, einen größern Ausflug über's Land zu machen, so daß es mir unmöglich wird, es ihr selbst zu übergeben — wollen Sie so gütig sein, es auf irgend eine Weise zu befördern?

A propos — von heute an nenn' ich Sie nicht mehr Eleonore, sondern Aspasia. In den Davidbündlern bleibt jedoch Eleonore stehen ich möchte den Aufsatz über Berger mit Ihrem Brief schließen — darf ich? — — Ja?

R. S.

3.

An Töpken in Bremen.

Leipzig, am 18. August 34.

Sie haben noch nicht erfahren, guter Theodor Töpken, wie es einem zu Muthe ist, wenn man den Wirth von 14 zu 14 Tagen um Nachsicht bittet und dann doch wieder mit der Bitte um Prolongation vorrückt — denn Sie waren stets bei Casse. Durch eine langwierige Krankheit unseres Secretärs sind mir alle Geschäfte auf den Hals geworfen worden, so daß ich heute wieder wenig von meiner Schuld abtragen kann und dies wenige schlecht, da mir der Kopf noch von einer Correctur brummt. Noch dazu habe ich die Feder schon dreimal geschnitten, ohne etwas zu erreichen — nun thu ich's zum vierten und letztenmal. Geht's dann nicht, so erhalten Sie auch heute keinen Brief. Ich hoffe aber, sie geräth. — — — — — —

Für's erste großen Dank für Ihre Arbeiten, die Allen ausnehmend gefallen aus tausend Gründen. Das Geheimniß, daß sie am Tage ihrer Abreise von Bremen schon im Blatt gedruckt stehen, ist lustig, aber auch klar genug, da uns leider schon im Anfang der Verleger so lang hat warten lassen, daß wir um 14 Tage zurück sind. Es sind aber gestern in einer feierlichen Conferenz so ernste Maßregeln getroffen worden, daß binnen einem Monat Alles im herrlichsten Gang sein wird. Es wäre auch ungerecht gegen das Publikum, welches das In-

stitut so lebhaft unterstützt, daß es eine Freude für uns sein muß. Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren davon. —

Alles, was Jugend, folglich Zukunft hat, wird auf der Welt an- und durchklingen. Es ist fast unerklärlich, wie dieser kritischen Honigpinselei nicht schon längst Einhalt gethan worden ist. Darum schlagen Sie mir recht zu in das Volk, wenn dieses auch wie eine Heerde ist, die einmal aufsieht, wenn es blitzt und dann ruhig weiter grast. Die Heerde richtet sich wenigstens einen Augenblick himmelan.

Darum ist uns auch Ihre projektirte Recension der Hünten'schen Clavierschule, gleicht sie der ersten nicht zu stark, sehr wünschenswerth. Vielleicht könnten Sie sie in eine leichtere, witzige Form bringen. Jedenfalls verbinden Sie uns innig, wenn Sie schicken, was Sie vorräthig haben — ja so viel als möglich; denn was von Ihnen kömmt, kann man blind dem Drucker geben. — Mit der falschen Correctur hat es (ihre, seine) Richtigkeit. Ich war selbst der Streicher; mir gefielen diese unbekannten Namen in so tüchtigem Aufsatz nicht. Auf die Umgegend hab' ich freilich zu wenig Acht gegeben. (Adieu — es schlägt 10 Uhr — ich gehe jetzt einen schönen Gang.) —

Ich bin vom schönen Gang heimgekehrt — und es war gut. — Nun zu Ihrem Brief zurück.

Die 3 bin ich nicht, sondern Schunke — habe sonst aber vielen Antheil an seinen Aufsätzen, da er die Feder tausendmal schlechter führt, als seine Clavierhand. Mit Zahlen unterschreib ich mich selten; ist's aber, so sind die Zweien meine, also 2, 12, 22, 32 u. s. f. — Vater Doles, der bei weitem höher anzuschlagen ist als „Beethoven" in den letzten Nummern, stammt vom tauben Maler Lyser, meinem Freund. — Er giebt noch zwei ähnliche Bilder, Haydn und Händel. — Die Davidsbündler geben nicht oft, aber leidliches: im Augenblick arbeiten sie an größern Skizzen, die sich genau (schon historisch) an einander reihen und auf einander beziehen. — — Die letzte Sinfonie von Beethoven (als Wendepunkt der classischen zur romantischen Periode) — Franz Schubert — Mendelssohn — Chopin — Ich bin aber vorsichtig, fast ängstlich und werde noch ein paar Wochen zurückhalten.

Die von Klein erzählte Geschichte der Entstehung der Hummel'schen Etuden scheint mir nicht glaubwürdig. Sehen Sie die Studien nur an und Sie werden die Meisterhand nirgends verkennen, aber auch die Altersschwäche nicht.

Ihre Rhapsodien kommen in 35 und 36. Fahren Sie fort! Auch durch kleinere Notizen über Musikalisches im übrigen Norden, die man sonst sparsam findet, machen Sie uns dankbar. Wünschen Sie Honorar, so wird es Ihnen nicht vorenthalten: wollen Sie aber großmüthig sein und unsern Verleger, der mannigfache Opfer zum Anfang bringen muß, noch eine Zeit lang schonen, so verpflichten Sie uns doppelt.

Die nächsten Nummern bringen etwas Humoristisches von K. Stein, dann eine größere Skizze der Schröder-Devrient'schen Kunstleistungen, endlich Journalschau, die interessant wird.

Auf Ihr südamerikanisches Musikleben freuen wir uns sehnlichst — da wird Fink fluchen!

Die bestellten Noten werden wohl in Ihren Händen sein. — Haben Sie Gottfried Weber's Recension über mich gelesen?[1]) Das hat mich einmal erquickt. — In meiner Toccata werden Sie einem alten Freund die Hand drücken; er spricht nun nicht mehr so wild, sondern viel sittiger. Haben Sie vielleicht Lust, über die Toccata, wie etwa über die Intermezzi eine (versteht sich) strenge und alle persönliche Bekanntschaft hintansetzende Kritik zu schreiben und mit Ihrer Namensunterschrift, so soll uns das sehr lieb sein. — Noch mache ich Sie auf Schunke's eben erschienene Sonate (bei Wunder erschienen) aufmerksam.

Die ganze Redaction, die Davidsbündlerschaft grüßt Sie hochachtend. — Wir leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buche gestanden. — Vergessen Sie mich nicht!

Ihr

Sch.

4.

An Henriette Voigt in Leipzig.

(Zwickau, den 2. November 1834.)

Eben las ich Deinen alten Brief —

Dies Blatt war eigentlich für Ernestine bestimmt. Darf ich es meiner theuern Henriette gestehen, daß ich den Unterschied, ob ich für Sie oder sie schreibe, nicht sehr hoch anschlage? — Schon Ludwig[2])

---

1) Bezieht sich auf eine kurze allgemeine Besprechung der opera 1, 2, 4 und 5. S. Cäcilia Bd. 16. S. 94 ff.

2) Ludwig Schunke.

bemerkte, daß Sie jetzt eigentlich von mir vertreten würden, daß ich somit Sie wäre, wenigstens für Zwickau — o wie wünschte ich mir dann etwas von meiner Rücksicht gegen Freunde, die sich mehr im Handeln zeigte, als im Versprechen, etwas von meiner Eil im Schreiben an ein einsam stehendes Geliebtenherz, ja! ich wünschte Alles von mir zu besitzen — Leicht könnte ich das als Entschuldigung anführen und sagen „man hat ohnehin genug zu schreiben, z. B. an Henrietten, Ernestinen — nun gar noch an sich schreiben" — aber ich glaube, ein einfaches Fürwort, etwa „sein Sie nicht böse", thut dasselbe. Ueberdem erinnere ich mich seit Jahren leider keines Briefes, der sich nicht wegen einer langweiligen Entschuldigung wegen Nachlässigkeit angefangen hätte, daß es meinen Briefempfängern ordentlich lästig werden muß.

Meine theure Freundin — wie lieb' ich und acht' ich Sie so innig, als daß ich glaubte, Sie würden dieses Schweigen für etwas anderes als eine Pause nehmen, die ja nur ein stummes Unterbrechen, aber kein Aufhören ist — ich dichte, wenn ich an Sie denke und meine Verwandten wissen's, wenn ich es ausspreche. Dann stehen Sie vor mir, treu wie eine Gestalt, jetzt sinnend, jetzt rathend, selten nur etwas schmollend, manchesmal ein wenig finster, öfter heiter, immer liebend und gütig — dann kommt Ernestine hinzu mit dem Madonnenkopf, der kindlichen Hingebung für mich, sanft und licht, wie ein Himmelsauge, das blau durch die Wolke bringt — und dann umarmt Euch Ludwig, leise wie seine ganze äußere Erscheinung mit dem Schmerz im Gesicht und mit dem edlen Spott, den er ihm entgegenstellt — die Gruppe ist fertig — ich ziehe für wenige Augenblicke den Schleier darüber — —.

Vier Tage später, am 5. November.

Sonntags nach jenem Freitagsabschied kam ich hier an. Eigentlich sollte der Fortgehende nie zu antworten haben — denn der Zurückbleibende behält wenigstens den Ort zurück, welcher die Vergangenheitsbilder sicherer fesselt, als alle Fantasie; der Fortgehende wird durch neue Gesichte, neue Verhältnisse zerstreut, er steht wie im Zusammentreffen der Zeiten, die da sonderbar durcheinander wogen. Und überhaupt spürt das Ganze den herausgerissenen Ring aus der Kette weniger, als der Einzelne sein Fehlen im Ganzen.

Am 7.

Mit jedem Augenblick wächst meine Schuld. Wie quälen mich

Eure Bilder, Ihres und Ludwigs! Jetzt setz ich mich mit dem festen Vorsatz nieder, nicht eher aufzustehen, als der Brief fertig ist.

Könnte ich nur eine kleine Zeit bei Ihnen sein, so wüßten Sie mehr, als Ihnen ein Brief in Stücken sagen kann. Was wollte ich nicht Alles hier arbeiten, vollbringen, Correspondenzen mit gewissen Leipzigern fortführen, an der Zeitung, am Damenconversationslexikon[1]) arbeiten — Nichts von Allem. Meine ganzen Studien bestehen in einem Brief an Ernestinen, von der ich schon einen Tag nach meiner Ankunft einen unter Ihrer Adresse erhielt. Seitdem haben die Zerstreuungen kein Ende genommen. Diese tausend bekannten Gesichter in einer Geburtsstadt wollen alle ein Lächeln, ein Wort, von unserer alten Köchin bis zur Obristin hinauf. Was für schmeichelhafte Albernheiten hat man zu schlucken, zu beantworten. — Nun entschädigt aber das Wiederfinden der ältesten Seelen, die in der jahrelangen Trennung ihre Probe bestanden haben und dann mein leibliches Kindheitsthal, in dem Einen Alles so bekannt ansieht. Man lernt dieses nicht und weiß es doch, so scharf hat es die Gewohnheit eingezeichnet. Dies Alles erfreut und zerstreut mich — sonst ist aber mein Seelenzustand der alte, d. h. einer, vor dem es mir schaudert. Ich habe eine Virtuosität im Festhalten der unglücklichen Ideen — es ist der böse Geist, der sich dem äußern Glück entgegenstellt und es verhöhnt. Diese Selbstquälerei treib' ich oft bis zur Versündigung an meinem ganzen Wesen — dann genüg' ich mir nimmer, ich möchte in einen andern Körper oder fortrennen Ewigkeiten lang — — Ernestine hat mir ganz seelig geschrieben. Sie hat durch die Mutter den Vater erforscht und er giebt sie mir — — Henriette, er giebt Sie mir . . . fühlen Sie, was das heißt — und dennoch dieser qualvolle Zustand, als fürchtete ich, dieses Kleinod annehmen zu dürfen, weil ich es in unseligen Händen weiß. Wollten Sie einen Namen für meinen Schmerz wissen, könnte ich Ihnen keinen nennen — ich glaube, es ist der Schmerz selbst, ich könnte es nicht richtiger ausdrücken — ach! und vielleicht ist es auch die Liebe selbst und die Sehnsucht nach Ernestinen. Ich trag's auch nicht länger mehr und habe schon geschrieben, daß sie über eine Zusammenkunft in

1) Schumann war kurze Zeit hindurch Mitarbeiter an dem damals von Herloßsohn herausgegebenen Damenconversationslexicon, während welcher er mehrere kleine musikalische Artikel für dasselbe lieferte. S. neue Zeitschrift für Musik Bd. 12. S. 132.

den nächsten Tagen nachsinnen möchte. Sollten Sie vielleicht einmal ein recht Wohlgefühl spüren, so denken Sie an zwei Seelen, die in Ihrer dritten ihr Heiligstes niedergelegt haben und deren künftiges Glück unzertrennlich von Ihrem ist.

Was schreib' ich heute confus. Aber der Brief brennt mir unter den Fingern und er muß noch in dieser Stunde aus dem Hause. Es war an mir die Zeit, zu trösten — rechtes Herzensstroh erhalten Sie. — Von Ludwig schreiben Sie mir, was Sie wissen. Ich richte danach meinen Brief ein. Wie kann ich nur den Gedanken tragen ihn hinzugeben. Stirbt er, so schreiben Sie mir's um Himmelswillen nicht, oder lassen mir's schreiben. Das erste brauchte ich gar nicht zu sagen.

Eben sah ich zum Himmel. Es hat fünf geschlagen. Weiße Lämmerwölkchen schwimmen vorüber. Ihre Stube seh' ich nicht erleuchtet — aber im Hintergrunde gewahre ich eine zarte Gestalt, den Kopf in die Hand gesenkt — ich seh es ihr am schmerzlichen Auge an, wie sie daran denkt, ob sie noch halten soll an dem, was man gewöhnlich das Heiligste nennt — an Freundschaft und Liebe — ich möchte mich ihr nähern dürfen und demuthsvoll ihre Hand küssen — aber sie wendet sich weg.

Nun! bleiben Sie mein, meine theure Freundin!

Robert Schumann.

5.

An Henriette Vogt.

Wie Cordelia komme ich zuletzt mit meinen Wünschen. Soll ich wiederholen, was die Verdienstvolleren schon besser ausgesprochen haben?

Und wären Sie Lear und frügen: was wünschest Du mir — ich antwortete: „nichts — denn ich würde damit nur sagen, daß Ihr gar manches nicht besitzet" —

Und wenn er dann zürnend auf einem Wunsch bestände, so würde ich erwidern „Alles, denn Ihr verdient es wahrhaftig."

Und wäre er damit noch nicht zufrieden, so sagte ich, „nun, so wünsch' ich Euch, daß Ihr selbst immer etwas zu wünschen hättet! denn ich preise das gütige Schicksal darum, daß es an die Stelle eines erfüllten Wunsches stets einen neuen setzt."

Und so sei es meine Freundinn! Genüge Ihnen dies Wenige! An solchen Tagen sieht man sich lieber ein paarmal länger in die

Augen, wenn auch schweigend — denn das Lautsprechen ist in der Kirche verboten. —

Meine Mutter erlaubt sich, ihren Wünschen Bulwers Werke, Ernestine und ich das Allegro beizulegen, — letzterer mit der Versicherung, daß der Verfasser mehr tauge, als sein Werk und weniger, als die, der es zugeeignet ist. —

Ueber das Andere nächstens! Meinem verehrten H. Voigt tausend freundliche Grüße.

Zwickau, am 24. November 1834.

Robert Schumann.

6.

An Josef Fischhof in Wien.

Zwickau in Sachsen, am 14. Dec. 1834.

Hochgeehrter Herr,

Unser Ludwig Schunke ist gestorben, ich will es besser nennen, leise hingeschwunden. Sie, von dem er so oft und so freundschaftlich sprach, glaub' ich davon benachrichtigen zu müssen. Wenn ich weiter nichts über diesen Verlust für die Kunst und für die Welt sage, so wird es der Freund des verklärten Jünglings dem jüngeren nicht verübeln. Sollten Sie in mir, dem Zurückgebliebenen etwas zu finden hoffen, was Sie für jenen entschädigte, so reich' ich Ihnen zuerst die Hand zum Bündniß, welches unser Geschiedener angeknüpft und geheiligt hat.

Meine erste Bitte ist diese. Ich möchte unserm Ludwig ein Denkmal in unserer Zeitschrift setzen, und wenn mir das Herz brechen sollte, ich will es thun, so ich's vermag seiner nicht unwürdig. Wollten Sie mir vielleicht Alles, was Ihnen aus seinem Leben bekannt, namentlich von seinem Aufenthalt in Wien bei Hofrath S. bekannt ist, so schnell wie möglich mittheilen?

Sodann, was ich wohl kaum zu erwähnen brauche, ersuch ich Sie um eine Todesanzeige im Haslinger'schen Anzeiger. Er starb am 7. December. Unter seinen nachgelassenen Werken befindet sich ein vortreffliches Clavierconcert und (seine letzte Arbeit) zwölf Walzer, in denen trotz der Lebensfrische so eine leise Todesahnung durchschwebt.

Ich beginne unsern Bund mit Bitten und bin unbescheiden genug, dem vorigen eine dritte hinzuzufügen. Sie möchten nämlich das junge Werk, unsre Zeitschrift, welches unser Freund so freudig und feurig

mit aufbaute, auch fernerhin Ihrer Unterstützung werth halten. Ich habe Ursachen, die ich Ihnen später mittheilen will, Sie im Augenblick dringend um Correspondenzen oder Aufsätze zu bitten. Wir hätten keinen liederlicheren Verleger wählen können. Wenn nicht zu Weihnachten, so geschieht jedenfalls zu Ostern 1835 eine Veränderung der Verlagsnahme. Es sind genug Beschwerden da, die uns Grund geben, Hartmann die Zeitung wegzunehmen. Er wird sich sträuben und die Sache kann verwickelt werden. Einstweilen darf aber die Zeitschrift nicht stocken, die sich so großer Theilnahme erfreut. Ich meinestheils bürge Ihnen für sichere Auszahlung des Honorars für Ihre künftigen Arbeiten, und hoffe, Ihnen nächstens die besten Bedingungen stellen zu können. Alle Beiträge haben Sie die Güte, unter meiner Specialabresse, Quergasse, Mlle. Dumas Nr. 1246, nach Leipzig zu senden. Sehr verbinden würden Sie die Redaction, wenn Sie ihr noch etliche Mitarbeiter, denen die Tendenz der Zeitschrift nicht fremd sein dürfte, namhaft machen wollten. Auch Seyfried hat Beiträge versprochen, Kiesewetter jedoch abgesagt.

Wird der Haslinger'sche Anzeiger fortbestehen? Als Miniaturblatt ziehe ich ihn allen andern vor. Kennen Sie meinen gütigen Recensenten, Nr. 76? Das macht Lust zur Arbeit und freudige Ideen. Nächstens sende ich zwei Hefte Intermezzi, eine Toccata und ein Allegro zur Beurtheilung ein. Können Sie dazu beitragen, daß eine Besprechung bald stattfinden könne, so nehmen Sie im Voraus meinen großen Dank. Ohne Aufmunterung keine Kunst. Auf den beliebten einsamen Inseln in einem stillen Ocean würden ein Mozart, ein Raphael Landbauern geblieben sein.

Ihre Entschuldigung für meine Hieroglyphen. Ich warte sehnlichst auf Antwort.

Robert Schumann.

Seit Ihrer letzten Sendung im Anfang October haben wir nichts erhalten. Hat vielleicht Hartmann irgend einen Ihrer Briefe zurückgehalten oder gar zurückgeschickt, so melden Sie es mir im Augenblick.

7.

An August Kahlert in Breslau.

Wohlgeborner Herr,

Die Feststellung der veränderten Geschäftsverhältnisse hat die Ant-

wort auf Ihr gütiges Schreiben bis heute aufgehalten. Allerdings wunderten wir uns über Ihr Stillschweigen, da Sie uns allseits als ein Mann voll Feuer für unsre Kunst geschildert worden, wie Sie es ja auch öffentlich so oft beurkundet hatten. Nun, Sie haben es jetzt schön gebrochen und wir bieten Ihnen die Hand zu fernerer Freundschaft.

Ihr Nekrolog ist schon in Nro. 5 und 6 des neuen Jahrganges abgedruckt. Wir haben, wie Sie, fast zu gleicher Zeit, einen Freund in Ludwig Schunke verloren, dessen Biographie in den nächsten Nummern unsrer Zeitschrift erscheint, worauf wir Sie vorläufig aufmerksam machen.

Mit Freuden sehen wir Ihren ferneren Mittheilungen entgegen. Sie folgen mit Hingebung der neuen Richtung, und es sind junge und starke Köpfe von Nöthen, um möglichen Reactionen vorzubeugen. Können Sie uns vielleicht sagen, wo sich Keßler jetzt aufhält, der mit unserer Beurtheilung in einer Nummer des vorigen Jahrgangs doch nicht unzufrieden sein wird? Wir wünschen, gern etwas von seinen jüngsten Leistungen zu sehen.

Schließlich bitten wir Sie, daß Sie sich auch fernerhin für die Zeitschrift interessiren und zu deren Verbreitung beitragen möchten, die namentlich in Ihrer Wohnstadt nicht bedeutend ist. Wie kömmt das?

Wir hoffen auf baldige freundliche Nachricht.

Leipzig, am $\frac{24}{1}$ 35.

Die Redaktion
d. neuen Ztschr. für Musik
R. Schumann.

8.

An Ignaz Moscheles in London.

Leipzig, am 26. Februar 35.

Verehrungswürdigster Mann,

Allen unsern Bemühungen zum Trotz hat es uns noch nicht gelingen können, Kunstberichte aus Ihrer Weltstadt zu erhalten. Wo wir anpochten, ward uns viel versprochen und nichts gehalten.

Wenn wir uns jetzt direkt an den Mann wenden, von dem wir wissen, daß er nie aufgehört hat, sich für deutsche Künstlerzwecke und Bestrebungen zu interessiren, so möchte uns das in etwas entschuldigen. — Unsere Frage und Bitte geht dahin, ob Sie uns vielleicht die Adresse eines Künstlers, d. h. eines umsichtigen, geistreichen, wennmöglich eines

deutschen Künstlers angeben könnten, der uns in gewisser Ordnung Correspondenzen aus London über Augenblicklich-Interessantes, über englisches Musikleben im Allgemeinen, über dort lebende Künstler, also weniger kahle Data, sondern ausgearbeitete Bilder der musikalischen Zustände Englands zuschicken wollte. Freilich wissen wir nicht genau, ob Sie unsere Zeitschrift in dem Maaße Ihrer Empfehlung werth halten, glauben uns aber auch nicht gänzlich zu täuschen, wenn wir aussprechen, daß die Gesinnung im Ganzen, der Ton, die Seele sich Ihres Beifalls erfreut haben wird. Jedenfalls würden Sie uns durch eine gütige Verwendung einen Dienst erweisen, den wir, wenn auch nicht ausgleichen, doch sicherlich nicht vergessen wollen.

Ueber die Bedingungen würden wir uns mit dem von Ihnen empfohlenen Correspondenten leicht verständigen. Vor der Hand erlauben wir uns zu bemerken, daß wir ihn gern mit einem Honorar von zwanzig Thalern für den Druckbogen entschädigen. Daß es unser sehnlichster Wunsch wäre, von dem herrlichen Meister selbst, an den wir diese Zeilen richten, von Zeit zu Zeit einen Beitrag, habe er welchen Namen er wolle (vielleicht eine Probe aus Ihrer erwarteten Klavierschule), für unsre Zeitschrift zu erhalten, sprechen wir so leise aus, daß es kaum zu Ihnen gelangen wird. Und so überlassen wir Ihnen, in Gedanken auszufüllen, was wir angedeutet haben.

Ihr ausgezeichnetes Septett haben wir in Nr. 18 vorläufig angezeigt, da uns bis jetzt die Partitur fehlt und die Gelegenheit, es im Ensemble hören zu können. Wann dürfen wir auf das Erscheinen Ihrer Klavierschule und des phantastischen Concerts hoffen? — Im heutigen Gewandhausconcert spielt ein Frl. Schmiedel aus Dresden Ihre „irländischen Erinnerungen". —

Schließlich ersuchen wir Sie, uns den Weg anzugeben, auf dem Sie unsere Zeitschrift, die sich einer ungemeinen und allgemeinen Theilnahme erfreut, regelmäßig zugeschickt wünschen. Unser Buchhändler hat wöchentlich Gelegenheit nach London.

Ihre Nachsicht und Verzeihung für diese Zeilen, die uns Interesse und Begeisterung für die Kunst diktirten. In inniger Verehrung scheide ich für diesmal von dem Manne, dessen helles Geniusauge mich so unzähligmal angeblickt und beseeligt.

Namens der Redaktion der neuen Zeitschrift
für Musik.
R. Schumann.

9.

An Therese Schumann in Zwickau.

L.(eipzig), vom $\frac{2}{8}$ 36.

Eben komme ich mit Eduard aus dem Hôtel de Bavière, wo wir mit Mendelssohn zusammen aßen. In einer halben Stunde geht die Post. Daher nur die Nachricht, 1, daß ich Dich von Herzen lieb habe, dann, daß Eduard erst übermorgen früh ankommt, endlich, daß das mir sehr recht ist, da ich ihn erst einige Minuten lang gesprochen habe und doch Manches für Dich und mich thun möchte. — Clara ist in Breslau. Meine Sterne stehen sonderbar verschoben. Gott führe zu einem glücklichen Ende!

Für heute herzliches Lebewohl
Auch Deine Schwester Natalie grüße.
Dein

R.

10.

An Ignaz Moscheles.

Leipzig, den 8. März 1836.

Hochverehrtester Herr und geliebter Meister,

Für Ihre vielfache Aufmerksamkeit möchte ich Ihnen wohl etwas Anderes bieten können, als einen Brief voll räthselhafter Buchstaben. Finden Sie indeß nur so viel heraus, daß ich mit großer Freude jener Octobertage[1]) gedenke, an denen ich Sie hören und sprechen durfte und daß ich in der Erinnerung daran eine neue Sonate geschrieben, der ich gern Ihren Namen vorsetzen möchte, wenn Sie mir es einmal gestatten, so wäre der Zweck dieser Zeilen wenigstens der Hauptsache nach erfüllt. Vielleicht daß Sie mich über das Letztere mit einem Wort beruhigen.

An Ihrem phantastischen Conzert erlabe ich mich täglich, eben so am Händel'schen Duo, das so schnell anklingt und noch länger nachhallt. Die Jungfrau-Ouverture hat etwas verschlossenes, wird aber von Stunde zu Stunde breiter und reizender. Mehres darüber finden Sie in der Folge der Zeitschrift; doch darf ich den Schreiber nicht verrathen. —

---

1) J. Moscheles war im October des Jahres vorher in Leipzig gewesen.

Dies bringt mich auf etwas nicht angenehmes. Der hiesige Commissionär von . . . . , ..., (unleserlich) ꝛc. will nämlich nichts mehr nach London beischließen, so daß ich fürchte, Sie haben seit Neujahr noch keine Nummer der Zeitschrift erhalten. Ging es vielleicht, daß ich Ihnen regelmäßig durch Hrn. Emden in Hamburg drei Exemplare, welche Sie nach Ihrem Gutdünken vertheilen möchten, zusenden könnte? Nach Edinburgh weiß ich gar keinen Weg; auch liegen für Hrn. Thomson noch zwei Operntexte bei mir, die er zu besitzen wünschte. Einen Wink von Ihnen, wie ich sie befördern könnte, würde ich mit großem Danke nützen.

Daß Sie in Hrn. Hogarth einen neuen Correspondenten für mein Institut gewonnen, nehme ich als besonderes Zeichen Ihres Wohlwollens. Der Artikel „London" fehlt seit drei Monaten gänzlich, so daß ich je eher je lieber einen Bericht zu Händen bekommen möchte. Bedarf es einer besonderen Einladung, so erfolgt diese im Augenblick. Ihre Nachsicht für mein vieles Fragen und Bitten. An Hrn. Thomson schrieb ich Ende Januar, bin aber bis jetzt ohne Antwort. Vielleicht traf ihn der Brief nicht mehr in London. Clara Wieck ist auf einer größeren Kunstreise, — meine Sonate (die erste) noch nicht im Stich; die Verleger wollen nichts von mir wissen; nicht hoffe ich auf Haslinger. — Mendelssohn grüßt Sie herzlich. Er hat sein Oratorium beendigt und dirigirt es selbst zum Düsseldorfer Musikfest. Vielleicht reise auch ich dahin, vielleicht auch Chopin, dem wir deshalb schreiben. Dürfen wir Sie bitten, nachzusinnen, ob nicht vom 20. Mai bis 1. Juni ein Rheindampfschiff von London abgeht, auf dem sich der Meister befinden könnte, den wir Alle so hoch verehren?

In innigster Hochachtung
Ihr
ergebener
R. Schumann.

11.

An Therese Schumann.

Leipzig, den 1. April 1836.

Meine geliebte Therese

Auch ich habe in den vergangenen Wochen so viel und so heftig an Dich gedacht, daß ich Dich oft mit der Hand fassen zu können

glaubte. Keinen Gedanken, daß Du mich lieb hast, fühle ich auch so sicher, so geborgen, ich kann Dir nicht sagen, wie glücklich. Das macht, weil Du ein starkes Herz hast und tragen kannst und trösten und aufrichten. Wenn ich von hier fortginge, so geschäh' es nur, wenn ich die günstigsten Aussichten hätte. Eduard kann mit Wien nur gescherzt haben; das sind vor der Hand Rechnungen im Traum gemacht. Auf keinen Fall geschähe es aber vor Weihnachten. Bedenke, was ich zurücklasse! Einmal, und vor Allem die Heimath — möge mein Herz niemals so erkaltet sein, daß diese mir gleichgiltig, sodann Verwandte, Dich, die ich in ein paar Stunden sehen und sprechen kann — dann Leipzig selbst, wo Alles blüht und im Schwunge geht — sodann Clara, Mendelssohn, der im künftigen Winter wieder zurückkehrt — und hunderterlei anderes. Würde durch einen Umzug meine Zukunft fixirt, so stünde ich keinen Augenblick an: aber leichtsinnig und ohne Gewähr unternehme ich nichts. Das würde mich zurückbringen, was ich niemals einholen könnte. Also Du hast und behältst mich noch auf ein Jahr und ich Dich — und das Jahr wollen wir auch schön verleben und für einander nützen. Im Sommer komme ich jedenfalls auf 1—2 Wochen zu Dir, Du aber vorher zu mir, das versteht sich. Daß wir es nur gut einrichten! Höre, ich möchte gern mit Mendelssohn nach Düsseldorf zum Musikfest; dann würde ich etwa den 18. Mai fort. Kommen Hindernisse oder säh' ich sie voraus, so reise ich jedenfalls mit M. bis nach Frankfurt, das letzte geschehe aber schon in 3—4 Wochen. Wüßt' ich nur erst genau, wenn Du kommen willst. Denn es liegt nur an Deinem Willen. Eduard muß. Was ist da zu zweifeln. In der Zeit vom 14.—18. Mai bin ich aber gewiß unter jeder Bedingung in Leipzig. Also richte es auf diese Zeit ein.

Was mein übriges Leben (betrifft), so würdest Du mich darum loben. Wie ich immer gern etwas Extraordinäres . . . . . . (unleserlich), so bin ich, wie ich ehemals einer der stärksten Raucher und Baiern war, jetzt einer der schwächsten geworden. Cigarren des Tages höchstens vier, Bier seit zwei Monaten gar keines. Nun fleckt aber auch Alles und ich bilde mir ordentlich etwas ein. Lobe mich also nicht, denn ich thu' es für mich schon hinlänglich.

Mendelssohn ist der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebürge. Ein wahrer Gott ist er und Du solltest ihn kennen. Außer mit ihm, gehe ich um mit David (dem Concertmeister) und einem Dr. Schlemmer, Begleiter des jungen Rothschild und mit dem letztern selbst.

Die drei letzten wirst Du noch in Leipzig finden. Der Doctor wird ganz nach Deiner Art sein — ein Weltmann von der Zehe bis zum Kopf. Dr. Reuter und Ulex sind natürlich meine alten Begleiter. Ueber Wieck's und Clara sprechen wir mündlich; ich bin in einer kritischen Lage, aus der mich herauszuziehen Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch steht es so, daß ich entweder nie mit ihr mehr sprechen kann, oder daß sie ganz mein Eigen wird. Du sollst Alles wissen, wenn Du kommst, und wirst mein Bestes fördern.

Dank für Alles, was Du mir thust — Du hast im Voraus zu Allem meine Zustimmung. An den Hemden wünschte ich feine Manchetten. Beim besten Willen, Dir über meine Wäschangelegenheiten so klar wie möglich zu werden, hälfe es nichts. Hier muß eine Frau selbst mit eigenen Augen sehen und zwischen dem Ganz — und Halb — Zerrissenen nicht schwanken, wie wir Männer. Also komm nur bald und sei mir eine recht gute Schwester; ich habe ja gar nichts Weibliches mehr zum Schutz. Dieser Gedanke würde mich niederschlagen, wenn Du mir nicht Alles verträtest.

Eduard findet starke Concurrenz. Sprich ihm nur Muth ein! Ach thu' es!

Schreibe mir bald, meine geliebte Therese. Lebewohl, ich küsse Dir Stirn und Augen.

Dein
Robert.

12.

An Ignaz Moscheles.

Leipzig, den 30. Juli 1836.

Mein hochverehrter Herr,

Durch Hrn. Mendelssohn werden Sie erfahren haben, daß ich Ihnen während der Zeit meines Schweigens auf keinen Zoll näher gewesen bin — physisch; denn sonst beschäftige ich mich wohl täglich mit Ihnen und Ihren Compositionen. Düsseldorf mußte ich also aufgeben; desto mehr habe ich denn gearbeitet, literarisch wie musikalisch. Auch habe ich Ihre Erlaubniß, Ihnen eine Sonate widmen zu dürfen, lieber auf ein Concert für Clavier allein ausgedehnt, von dem ich so eben die Revision nach Wien geschickt, wo es Haslinger verlegt. In

vier Wochen ohngefähr wird es in Ihren Händen sein und dann mögen Sie sich nur wundern, was man für tolle Einfälle haben kann.

Sehr sehnen wir uns nach Neuem von Ihnen, dem pathetischen Concert, den Etuden, der Clavierschule und vergessen Sie nicht, bei einer Stunde Muße uns darum wissen zu lassen.

Für Ihren letzten Brief mit der Einlage von Thomson, der mich allerdings sehr verbinden würde durch öftere Nachrichten aus Edinburgh, meinen besten Dank. Da ich keine weitere Nachricht über Ihr Concert im Mai erhielt, so stoppelte ich mir nach dem Bericht im Atlas, den Sie an Mendelssohn, und dieser mir geschickt, etwas wie Correspondenz zusammen, der Sie wohl die Unechtheit angesehen haben. Meine einzige Quelle, woraus ich mir Notizen nehme, ist der Globe jetzt; kompetent scheint er mir freilich nicht. Mendelssohn sagte mir von Herrn Legationssecretairs Klingemann geistreicher Feder. Glauben Sie vielleicht, daß dieser auf meine ausdrückliche Einladung und auf eine Empfehlung von Ihnen zu Zeiten schreiben würde?

Die Zeitung sende ich jetzt an Herrn Emden in Hamburg. Ich möchte wissen, wie weit sie in Ihren Händen wären, was Ihnen davon gefällt und nicht gefällt u. s. w. Sie interessirt mich jetzt mehr wie je und Sie werden meine Aufsätze leicht erkennen.

Noch Eines, was mir eben einfällt. Vor länger als vier Wochen schickte ich durch Ihren Hrn. Schwiegervater die Sonate ab, die Sie von Clara Wieck hörten. Da ich mich doch auch als einen Ring in der großen Kette fühle, so müßte sie mit einigen Worten den Lesern meiner Zeitschrift vorgestellt werden. Eine Selbstkritik hat Alles gegen sich und ist so schwierig, als undankbar. Würden Sie mir also vielleicht Ihre Meinung über die Arbeit, so kurz und scharf Sie können und wollen, mittheilen wollen und mir erlauben, Ihren Namen darunter zu setzen. Die Sonate trägt nicht einmal meinen Namen, sondern die des „Florestan und Eusebius“ als Verfasser auf dem Titel, so daß Sie sich, wie es sich ja auch versteht, allein auf die Sache berufen können. Ihre Worte würde ich in der Zeitung dann etwa mit Folgendem einleiten „der Verbrüderung der Autoren (Florestan und Euseb) halber hat sich die Redaktion veranlaßt gefunden, einen Dritten um sein Urtheil über die Sonate zu ersuchen, und zwar Hrn. Prof. Moscheles, der uns darüber Folgendes mitzutheilen die Güte gehabt hat.“

Sollten Sie, mein theurer Herr, irgend innere oder äußere Gründe haben, mir meine Bitte nicht zu gewähren, so stehe ich natürlich im

Augenblick ab. Hätten Sie aber diese nicht und finden Sie die Composition der höheren Kunstform, in der sie auftritt, eines Wortes, — und des hohen Strebens halber, von dem sie gewiß etwas zeugt, einer Empfehlung werth, so können Sie glauben, wie ich es Ihnen innigst Dank weiß und von wie großem Vortheil auch für die Verbreitung und für Hrn. Kistner, den Verleger Ihre Bemühung sein wird. Dies der prosaische Theil der Sache. Wüßten Sie aber, wie ich noch auf den ersten Zweigen zum Himmelsbaum zu stehen meine und wie ich da oben in einsamen heiligen Stunden Lieder zu hören glaube, von denen ich meinen geliebten Menschen später noch verkünden möchte, so werden Sie mir gewiß schon deshalb ein aufmunterndes Wort, das ja jedem Künstler von Nöthen ist, nicht versagen.

Dies und den innigsten Gruß der Verehrung für heute von

Ihrem
treulich ergebenen
R. Schumann.

13.

An Eduard und Therese Schumann.

Leipzig den 28. August 1836.

Lieber Eduard und Therese,

Abkommen kann ich leider nicht, so gern ich möchte. Auch scheint mir's nicht zur Sache nöthig. Ich überlasse es Oberländern, was er in meinem Interesse zu thun für gut befindet. Nur daß ich bald die eigentliche Dividende erfahre.

Wie siehst Du denn aus, meine gar geliebte Rose! Abends gehe ich mit dem festen Vorsatz zu Bett: „morgen schreibst Du" und früh bin ich gewöhnlich kalt und traurig. Und so ruhte er bis jetzt. Eben schrieb ich an Chopin, der in Marienbad sein soll, ob er auch wirklich da ist. Jedenfalls käme ich ohnedies im Herbst noch einmal zu Euch. Schreibt mir aber Chopin gleich, so reise ich eher und über Karlsbad nach Marienbad. Therese, wie wär' es! Du mußt mit! lies erst die Antwort von Chopin und dann über das Andere ausführlich.

Wie fleißig ich bin, müßt Ihr an der Zeitschrift sehen. Doch brennt mir's unter den Sohlen und ich möchte weit weg. Von Haslinger hoffe ich alle Tage auf einen entscheidenden Brief. Dr. Schlemmer ist in London und bleibt da sammt Rothschild. Da hab' ich einen Tag lang den schwarzen Frack angehabt. Und David, höre, heirathet

in wenigen Wochen eine Baronin v. Liphardt aus Dorpat mit ihren 100000 Thlr. — Gestern gestand er's mir selbst. Wären wir doch auch im Hafen! — Mendelssohn kömmt in 4 Wochen. Zur Voigt komme ich viel. Zu Mittag mit David zu Tisch dort. Goethe's Geburtstag.

Adieu, Liebe! Habe viel zu thun. Sieh mich einmal an Therese! So.

Grüße an Natalien.
R. S.

14.

An Heinrich Dorn in Riga.

Leipzig, den 14. September 1836.

Mein theuerster Herr!

Eben als ich vorgestern Ihren Brief erhalte und antworten will, wer tritt herein? — Chopin. Das war große Freude. Einen schönen Tag lebten wir, den ich gestern noch nachfeierte. Heute aber setze ich mich festen Willens her, meine alte Schuld abzutragen, so gut das auf so engem Raum möglich ist. Also 1) denke ich fast täglich an Sie, oft traurig, weil ich doch gar zu unordentlich lernte, immer dankbar, weil ich trotzdem mehr gelernt habe, als Sie glauben. Wie Vieles sich von da bis jetzt begeben und verändert, wissen Sie zum Theil. Den andern verspare ich bis auf einmaliges Sehen, woran ich, wie weit es auch hinausliegt, doch nicht verzweifle.

Dank für die vielen Zeichen Ihrer Theilnahme an unserm Streben. Noch viel zu thun ist übrig; wir sind aber jung und das Beste kömmt mit den Jahren. Besondern Dank auch dafür, daß Sie von der Zeitung sprechen und ihr Freunde gewinnen. Für Herrn Weitzmann lege ich ein paar Zeilen bei. Der Davidsbund ist nur ein geistiger romantischer, wie Sie längst gemerkt haben. Mozart war ein eben so großer Bündler, als es jetzt Berlioz ist, Sie es sind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu sein. Florestan und Eusebius ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte. Das andere darüber steht in der Zeitung. Die andern Verschleierten sind zum Theil Personen; auch vieles aus dem Leben der Davidsbündler aus dem wirklichen. Bogen möcht' ich vollschreiben. Genüge Ihnen dies Wenige. — . . . . (unleserlich) Kunst dieses: 1) (Die 1) oben hat keine 2, was ich eben merke). — Ihr Jahresbericht steht von Nr. 13 an. Ueber das Musikfest erwarte ich sehnlichst.

Die Irisbeilage mit Respekt paßt zur Iris; sehr ledern und gezwängt. Wollen Sie mir nicht einmal freie Aufsätze schicken, über Musikfeste überhaupt und wie sie zur Bildung der Masse passend eingerichtet werden müßten und dergleichen, über die musikalische Zukunft ꝛc., über gegenwärtige Zwiespalte ꝛc., thun Sie das. Auch würde eine Parallele der Breitkopf'schen und unserer Zeitung nicht ohne Interesse sein, müßte aber natürlich in ein drittes Blatt (elegante Zeitung, oder Comet, oder Abendzeitung) abgedruckt werden. Möchten Sie darüber nachdenken.

2) Auf die Phantasie freue ich mich natürlich sehr. Könnte ich Ihnen irgend nützen, so versteht sich das. Haslinger habe ich als sehr honnett kennen gelernt. Ich will eine gute Stunde abwarten und Ihnen das Nähere schnell mittheilen. Uebrigens können Sie wohl glauben, daß, fürchteten die Verleger nicht den Redakteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Besten der Welt; indeß die schwarzen sichern gedruckten Köpfe gefallen einem doch gar zu wohl. Auf meine Sonate in Fis-moll mache ich Sie aufmerksam, noch mehr aber auf ein Concert ohne Orchester, das eben bei Haslinger erschienen ist. Gerne möchte ich Ihre Gedanken darüber erfahren.

Von Chopin habe ich eine neue Ballade. Sie scheint mir sein genialischstes (nicht genialstes) Werk; auch sagte ich es ihm, daß es mir das liebste unter allen. Nach einer langen Pause Nachdenken sagte er mit großem Nachdruck — „das ist mir lieb, auch mir ist es mein Liebstes". Außerdem spielte er mir eine Menge neuer Etüden, Notturnos, Masureks — Alles unvergleichlich. Wie er am Clavier sitzt, ist rührend anzusehen. Sie würden ihn sehr lieben. Clara ist aber größere Virtuosin und giebt seinen Compositionen fast noch mehr Bedeutung, als er selbst. Denken Sie sich das Vollendete, eine Meisterschaft, die von sich selbst gar nichts zu wissen scheint! Im Winter wird wieder reiches Leben. Mendelssohn, David (brillanter Kopf), Lipinski, Liszt, Clara, zwei stehende Concerte, zwei musikalische Zeitungen. Zwölf Quartette. Bessere Kirchenmusik. Stegmayer (leider sehr faul). Banck (guter Liedercomponist). Vieles Andere, was mir nicht gleich einfällt. Kurz, Sie fehlen.

Schreiben Sie mir bald und aufmunternd, wie bisher. Ich bedarf dessen.

In innigster Freundschaft
Ihr
R. Schumann.

15.

An Therese Schumann.

L(eipzig), den 15. November 1836.

Meine geliebte Therese,

Wie oft ich Dich doch in Deinem Einsiedlerfenster sitzen sehe, den Kopf in den Arm gestützt, ein Lied leise in Dich hineinsingend, vielleicht auch zweifelnd, ob ein gewisser R. der vielen Liebe werth wäre, mit der man ihn überschüttet. Was mich aber abhielt, weder zu kommen, noch zu schreiben, war allerdings anzuschlagen. Erst Chopin, Lipinski, Mendelssohn, die Carl [1]), Ludwig Berger und hundert anderes. Schlag auf Schlag kamen sie. Wärst Du hier, wie wollte ich Dir Alles zuführen, was solltest Du Menschen sehen und Menschen kennen lernen, andere als in Zwickau! Nun ist auch noch ein junger „Stamaty" da, der für mich wie aus den Wolken gestiegen kam, ein kluger, ausgezeichnet hübscher, feiner und herzlich guter Mensch, in Rom geboren von griechischen Eltern, in Paris erzogen, der jetzt seine musikalischen Studien bei Mendelssohn vollenden will. Sehr würde er Dir gefallen; wir hatten uns auch zum Musikfest nach Z. zu kommen fest vorgenommen; dann zerschlug sich's wieder. Doch wird er bis Frühling hier bleiben. Wirst ihn also hier zur Messe sehen, oder wir kommen vorher zu Dir. Mit dem Deutschen geht's noch sehr schlecht bei ihm, desto besser mit dem Französischen bei mir. Dann ist noch ein junger Engländer William Bennet in unsern täglichen Kreisen, Engländer durch und durch, ein herrlicher Künstler, eine poetische schöne Seele, vielleicht bring' ich auch den mit. Mendelssohn hat eine Braut und ist ganz erfüllt von dieser Einen, nicht noch liebenswürdig und groß genug; es vergeht wohl kein Tag, wo er nicht ein paar Gedanken wenigstens vorbringt, die man gleich in Gold eingraben könnte. Seine Braut heißt Cäcilia Jeanreneaud, die Tochter eines reformirten Predigers, Cousine von Dr. Schlemmer. Zu Weihnachten reist er nach Frankfurt, sie zu sehen. Ich soll mit, vielleicht. — Der Dr. Schlemmer endlich, denke Dir, hat einen Orden erhalten, einen Churhessischen. Das wird ihm gut stehen; ich habe es ihm lange angesehen, daß er nicht ohne Orden sterben wird. Er ist mit Rothschild in Heidelberg. David verheirathet sich in diesen Wochen und bleibt Concertmeister trotz der

1) Eine damals reisende Sängerin.

100000 Thaler, die ihm seine Frau mitbringt. Außer diesem sind noch ein junger sehr reicher und talentvoller Mensch, Frank aus Breslau, und der junge Goethe, Enkel des Alten, bis jetzt aber noch ohne hervorstechenden Charakter, an unserm Mittagstisch.

Hier hast Du ein mattes Bild vom äußerlichen Leben. Mit Lipinski verlebte ich viele schöne Stunden; er liebt mich, glaub ich, wie seinen Sohn; auch hat er eine hübsche Tochter von 16 Jahren, eine Polin, wie Du Dir sie nur denken magst — So ging Eines nach dem Andern fort. An der Carl, die noch hier, ist als Künstlerin nicht viel und das viele Zeitungsgewäsch unausstehlich; übrigens gefällt sie mir, macht nicht viel Complimente, spricht offen, weiß recht gut, was ihr fehlt, hat noch das alte Prima-Donna-Wesen an sich, das ihr aber nicht schlecht ansteht ꝛc. — Jetzt aber zum prosaischen Theil des Briefes und der Sache. Das ganze Leben in diesen zwei Monaten ist von so trauriger Rückwirkung auf meine Casse gewesen, daß ich eine Anleihe bei Carl und Eduard versuchen muß. Und Du sei meine linke Hand und stehe mir bei. Bis Ende November muß ich fünfzig Thaler und bis Mitte December wieder eben so viel schaffen. Schreibe oder laß Eduard wennmöglich noch in dieser Woche schreiben, ob er oder Carl mir die hundert Thaler schicken oder anweisen können. Borgen könnt' ich noch überall, so von David, der mir seine Casse zur Verfügung gestellt; doch thut man das nur im äußersten Fall, wie Du Dir wohl denken kannst. Denkt also an mich! Immer glaubte ich, Eduard käme einmal so, daß ich es ihm mündlich sagen wollte. Gerade jetzt bleibt er so lange aus. Schreibe mir auch, wie es mit Allem geht, mit dem Lexikon, mit Carl, mit Eurem Umzuge, mit dem Verkauf der Handlung ꝛc.

Ich lege Dir hier einen Brief von Moscheles bei, der Euch interessiren wird. Schickt mir ihn aber bald zurück; ich bin noch Antwort schuldig.

Endlich, meine liebe Therese, bitte ich Dich, mich auch recht lieb behalten zu wollen. Mit Freude, oft mit Rührung denke ich täglich Deiner; es ist dann oft, als lehnte ich mich an Dir und fühlte Dein Leben.

Dein
Dich innig liebender
Robert.

Für Dich allein.

C. liebt mich noch so warm wie sonst; doch habe ich völlig re-

signirt. Bei Voigt's bin ich oft. Das geht so im Kreise. Ein wunderbar Ding, dies Leben!

16.

An Therese Schumann.

Leipzig, am letzten des Jahres 1836.

Wie habe ich denn Deine viele Liebe verdient, meine Therese. Wie ein Kind bin ich um den Christbaum gesprungen, als ich mir eines nach dem andern vorholte. — Und nun die Haarkette! Wie gut Du bist und wie nachlässig ich; glaubst Du, ich kam mir in diesen Tagen ordentlich wie nicht rein genug vor, Dir zu schreiben und zu danken. Den ganzen Tag war ich so an den Arbeitstisch gebannt und mußte hunderterlei abthun, darunter recht Prosaisches. Endlich nahm ich mir fest vor, zu schreiben, daß Dich mein Gruß gerade am ersten trifft. Sei er denn einer für Dich und klinge er Dir wie von einem Bruder und Geliebten. Was das Jahr bringen wird. Oft wird mir's wohl bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, selbstständig zu bleiben — Aller inneren und geheimeren Verhältnisse nicht gedacht, da schwindelt mir's oft. Indeß geschieht mir wieder so viel Liebes von den Menschen, daß ich's gar nicht wieder vergelten zu können glaube. So auch von Dir. Ach, bleibe mir gut! In einer tödtlichen Herzensangst, die mich manchmal befällt, hab' ich Niemanden, als Dich, die mich ordentlich wie im Arm zu halten und zu schützen scheint. Lebe wohl!

Dein
Robert.

17.

An Keferstein in Jena.

Leipzig, 31. 1. 37.

Mein verehrter Herr,

Für was können Sie mich halten nach so vielen empfangenen Freundschaftszeichen, als für einen Undankbaren, mit dem weder im Guten noch im Schlimmen etwas anzufangen.

Seit Ihrem letzten Hiersein fuhr es aber auch so bunt durchein-

ander, äußerlich wie innerlich, daß ich nur das Nothwendigste abthun konnte und oft das Liebste bei Seite legen mußte. Heute habe ich mir aber fest vorgenommen, nicht eher abzulassen, als bis Sie es ordentlich erfahren haben, wie werth mir Ihre Theilnahme an meinen Bestrebungen ist.

Ihr erster Brief enthält viel Wahres. Gegen den Gang der Verhältnisse läßt sich aber nicht so leicht anrennen. Die Zeitschrift aufgeben, hieße den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künstler haben soll, soll es ihm leicht und frei von der Hand gehen. An große Compositionen kann ich freilich nicht denken; so seien es wenigstens kleinere.

Ich schicke Ihnen hier die Sonate; es folgen ihr später noch mehrere. Betrachten Sie sie liebevoll, so wird sie Ihnen antworten. Es hängt viel altes Herzblut daran.

Sie sagten mir bei Ihrem Hiersein, daß Sie gern eine Anzeige meiner Compositionen in die Cäcilia besorgen wollten. Fühlen Sie noch Lust, so schreiben Sie mir. Sie erhalten dann noch mehr. Doch wünschte ich natürlich, daß Sie lieber ein ganzes Resumé, ein Charakterbild, soweit sich eines zusammensetzen läßt, gäben, als eine specialisirende Recension nach dem gewöhnlichen Schlag. Die Cäcilia ist das einzige Blatt, worin etwas über mich gesagt werden darf. Meine Zeitung ist für Andere da; und Fink hütet sich wohl, Dummes über mich zu sagen, wie er es würde, wenn er öffentlich darüber spräche. Also, wie Sie wollen!

Für die Zeitung wünscht ich auch bald ein paar freie Aufsätze. Ueber Löwe bedarf ich Ihrer Hülfe nicht mehr. Für die übersandten Correspondenznachrichten dank' ich herzlich und doppelt.

Eben bekomme ich eine Abhaltung. Darum nur noch ein Lebewohl.

Vergessen Sie nicht
Ihren
ergebensten
Schumann.

P. S. Eben fällt mir ein, daß es besser ist, ich schicke den Brief durch Post, die Sonate durch Buchhändlergelegenheit, durch welche letztere Sie sie ehestens erhalten. S.

18.

An Ignaz Moscheles nach Flotbeck bei Hamburg.

Leipzig d. 23. August 1837.

Sie empfangen hier, mein hochverehrter Herr, abermals zwei und

ganz verschiedene Compositionen. Den Maskentanz zu entziffern, wird Ihnen ein Spiel sein; auch brauche ich Ihnen wohl schwerlich zu versichern, daß die Zusammenstellung so wie die Ueberschriften nach Composition der Musikstücke entstanden sind. Die Etuden lege ich Ihnen mit mehr Zuversicht an's Herz. Einige davon liebe ich jetzt noch (sie sind beinahe drei Jahre alt). Sie wissen, was mir Ihr Urtheil ist. Sagen Sie mir ein paar Worte, ganz allein für mich.

Auf Ihre Etuden freue ich mich wie ein Kind auf Weihnachten. Vom Concert pathétique finde ich aber noch immer nichts angezeigt.

Jetzt eine Bitte; sie betrifft die Kunst, wie mein Interesse. Der Verleger meiner Zeitschrift hat sich auf mein dringendes Ansuchen bewegen lassen, dem Journal allvierteljährlich eine größere Composition beizulegen. Ich will damit allerhand hübsche Gedanken in's Werk setzen und die Sache soll Feuer unter die Musiker machen. So sollen Liedertexte ausgeschrieben werden und die interessantesten in einem Hefte neben einandergestellt werden, wohl auch ein schlechtes mit aufgenommen, damit die Kritik recht treu nachweisen und der Leser, die Noten in der Hand, nachfolgen kann. — Auf die Manuscripte Unbekannter und wirklicher Talente wird hauptsächlich geachtet; ihr Name wird sich dadurch im Augenblick Bahn brechen (die Zeitschrift hat gegen 500 Leser, die die Compositionen sämmtlich umsonst erhalten). — Von Zeit zu Zeit sollen auch alte Compositionen, die nur im Manuscripte vorhanden, so Fugen von Scarlatti, wohl auch ein ganzes Bach'sches Concert in Partitur, beigelegt werden. — Sodann möcht ich mich mit meinen Freunden zu einem Cyklus kleiner Compositionen verbinden; der Eine müßte anfangen, der Andere müßte das Stück sehen und eine neue Composition hinzufügen und so fort, damit das Ganze einen Halt bekäme, der den Albums sonst sehr fehlt. Kurz Vieles habe ich damit im Sinn.

Mein nächster Gedanke ist aber auf vier Etuden verschiedener Meister gerichtet, die das erste Heft zu Neujahr 1838 bilden sollen. Ich beschäftige mich zu viel mit Allem, was Sie, mein verehrtester Herr, betrifft, als daß ich nicht daran hätte denken sollen, daß Sie mir vielleicht eine der Etuden aus Ihrem zweiten Hefte, ehe sie bei Kistner erscheinen, für die Zeitschrift überließen. Ein solcher Name würde der Sache gleich Vertrauen geben, und der erste Schritt wäre zugleich ein Sieg. Chopin hat mir auch versprochen; von A. Henselt, dem ausgezeichnetsten der jüngeren Componisten, der Sie

wahrhaft erfreuen wird, besitz' ich schon eine. Und wegen der vierten schwanke ich noch, ob ich Mendelssohn oder sonst wen darum angehen soll.

Haben Sie die Güte, mir noch vom Continent aus darauf eine gütige Antwort zu ertheilen, und, wenn Ihnen meine Idee gefällt, ein oder mehre Etuden vielleicht mitzuschicken. Sie würden meine Schuld, aber auch meinen Dank größer machen.

Eben höre ich, daß Mendelssohn eine Engländerin zur ersten Concertsängerin hier engagirt haben soll. Können Sie mir vielleicht ihren Namen sagen, vielleicht Miß Clara Novello?

Wegen der fehlenden Nummern der Zeitschrift ersuche ich Sie mir solche genau angeben zu wollen.

Um eine gütige Antwort bittend

in treuer Verehrung
Ihr
ergebenster
Robert Schumann.

19.

An denselben nach Flotbeck bei Hamburg.

Leipzig, d. 22. September 37.

Mein theurer verehrter Herr,

Daß Sie sich meiner so liebevoll annehmen, vergelte Ihnen das Bewußtsein, einen jungen Künstler, der sich oft einsam glaubt auf seinem schwierigen Weg, mit Muth zu neuer Arbeit angeregt zu haben. Ihr Brief enthält namentlich drei Worte über den Charakter meiner Compositionen, die mir niemals so schön geklungen haben, als gerade von Ihnen ausgesprochen.

Manches in meiner Notirungsweise müssen Sie mir schon zu Gute halten. Die drei As über einander wüßte ich aber wirklich kaum anders zu schreiben: denn [Notenbeispiel] oder: [Notenbeispiel] macht eine andere Wirkung; das hohe As soll nur leise nachklingen, und so wußte ich nichts anderes, als [Notenbeispiel]. Alles, was Sie mir über die ein=

zelnen Stücke gesagt, hat mich mit großer Freude erfüllt. Der Carneval ist auf Gelegenheit entstanden meistentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten A S C H gebaut, die der Name eines böhmischen Städtchens, wo ich eine musikalische Freundinn hatte, sonderbarerweise aber auch die einzigen musikalischen Buchstaben aus meinem Namen sind. Die Ueberschriften setzte ich später drüber. Ist denn die Musik nicht immer an sich genug und sprechend? Estrella ist ein Name, wie man ihn unter Portraits setzt, das Bild fester zu halten; Reconnaissance eine Erkennungsscene, Aveu Liebesgeständniß, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutschen Bällen Arm in Arm mit seiner Dame thut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunstwerth; einzig scheinen mir die vielfachen verschiedenen Seelenzustände von Interesse. —

Für Ihre Güte, mir eine Etude als Beilage zu der musikalischen Zeitschrift zu überlassen, sage ich Ihnen herzlichen Dank. Hr. Kistner wird Ihnen aber bereits geschrieben haben, daß Ihre zwölf neuen Etuden noch vor Weihnachten erscheinen und daß die Beilagen, wenn sie Interesse erregen sollen, immer nur bis dahin noch nicht Veröffentlichtes enthalten. Würden Sie mir daher vielleicht eine Ihrer kleineren Compositionen, sei es eine Etude, ein Impromptu rc. im Umfang von 2 bis 3 Seiten, womöglich noch von Hamburg aus mittheilen können, die jedoch vor Neujahr, wo die erste Composition der Zeitschrift beigelegt wird, anderswo noch nicht erschienen wäre? Ueber die Idee selbst werden Sie in der Zeitschrift ehestens ausführliches finden. — Welche große Gefälligkeit Sie mir dadurch erweisen, brauche ich Ihnen nicht zu wiederholen.

Für die Mittheilung des Aufsatzes über die letzte Saison bin ich Ihnen ebenfalls verpflichtet. Jedenfalls brauch ich ihn demnächst für die Zeitung.

Hrn. A. Gerke, den Ueberbringer dieser Zeilen, kennen Sie bereits, er ist mir sehr werth worden durch seine Bescheidenheit und Empfänglichkeit.

Gedenken Sie meiner
Ihres Ihnen
verbundenen
R. Schumann.

20.

An Josef Fischhof in Wien.

Leipzig, den 4. December 37.

Vorerst meinen herzlichen Gruß nach dem langen Schweigen und Dank für all das Wohlwollen, das Sie mir so oft erzeigten. Ihr Empfohlener ist gut vom Publikum aufgenommen worden, namentlich den Damen — trotz dem Merk'schen Sehnsuchtswalzer in D-dur. Für die Notizen dank' ich ebenfalls — schicken Sie nur immer und mehr! Das über den Groll der Wiener Componisten vermuthete ich — doch dauert's mich auch; ich kann aber nicht anders. Die musikalische Kritik ist namentlich durch die allgemeine Zeitung so heruntergekommen, daß man's gar nicht mehr gewohnt ist, die Wahrheit zu hören. Wüßten Sie überhaupt, mit welchem Widerwillen ich an so miserable Compositionen gehe, Sie würden Mitleid mit mir haben. Da hole ich denn gewöhnlich nach dem Abköpfen meinen alten Bach hervor. Der stärkt wieder zur Arbeit und macht Lust zur Kunst und zum Leben.

Auch für Ihr Bild habe ich Ihnen noch nicht gedankt; es muß ähnlich sein, man sieht's ihm an. Rathen Sie mir, man hat mich hier lithographiren wollen und ich wünschte es selbst zum Andenken für manche Menschen, die ich liebe — hier macht man's aber sehr schlecht — können Sie mir vielleicht sagen, was eine Lithographie, eine ganz gut ausgeführte, in Wien kostet; ich würde dann eine Zeichnung hinschicken. Meine Bitte — geben Sie mir darauf gelegentlich Auskunft!

Und nun noch eine — Clara Wieck wird im Augenblick wohl schon bei Ihnen sein. Sie werden sie sehen, bewundern und lieben. Wollen Sie mich nicht so schnell wie möglich auf direktem Wege durch die Post immer benachrichtigen, ob sie in Wien durchdringt als Romantikerin, wie sie und ihre Concerte aufgenommen werden — wahr und unparteiisch, daran liegt mir. Gewiß wird sie Ihnen von meinen Compositionen vorspielen; da hören Sie sie an der Quelle.

Die Kritik der Gesangsachen gehört nicht in mein Departement. Ihre Gesänge sind meinem Referenten angelegentlich an's Herz gelegt.

Woher haben Sie es, daß Liszt nach Wien kömmt? Käme er, so benachrichtigen Sie mich wohl davon? Ich hab ihm etwas zu schreiben und auch zu danken für einen sehr schön urtheilenden Aufsatz über meine Compositionen in der Gazette.

Und nun tragen Sie mir auch auf und wollen recht viel von mir — ich werde es Ihnen pünktlich machen.

Empfehlen Sie mich Herrn O. Nicolai. Er soll äußerst tüchtig sein — aber Wedel[1]) hat dann auch Recht.

In Liebe und Freundschaft
Ihr
R. Schumann.

Grüßen Sie Lipinski vor Allen und sagen ihm vielleicht, ich hätte ihm meinen Carneval dedicirt; nach Odessa hätte ich natürlich nicht erst schreiben und schicken wollen. Hier giebt's jetzt immer herrliche Musik — machen Sie sich los und kommen einmal. An Mendelssohn richte ich Ihren Gruß heute aus; er spielt sein Capriccio in H-moll.

21.

An Therese Schumann.

Leipzig, den 15. Dec. 1837.

Meine liebe Therese,

Wie viel hätte ich Dir zu sagen seit meinem letzten Briefe! Von meiner wichtigsten und theuersten Sache wird Dir Eduard gesagt haben. Der Alte will Clara noch nicht aus den Händen geben, an der er zu sehr hängt. Und dann hat er wohl auch einiges Recht, wenn er meint, wir müßten erst noch mehr verdienen, um anständig zu leben. Mit des Himmels Segen soll und wird sich noch Alles einem schönen Ende nahen. Clara läßt nicht von mir; sie ist unerschüttert und ein charakterfestes Mädchen. Daß sie Dich von Herzen liebt, weißt Du. Welch schöner Bund, wenn Du nun vielleicht in einigen Jahren auch bei uns wärest, theilnehmen könntest an unserm Glück — da solltest Du Deine ganze Jugend noch einmal durchleben. Clara wird Dir ehestens ein paar Zeilen schreiben. Halte sie aber geheim — wir müssen uns heimlich schreiben, obwohl der Vater nichts gegen offenen Briefwechsel hat — doch wollen wir lieber sprechen, wie es uns von Herzen geht. Also Dein Wort, daß Du Niemanden von unseren Briefen sagst — auch Eduard nicht, der nichts lange verschweigen kann.

1) Unter diesem fingirten Namen schrieb Zuccalmaglio öfters für die Neue Zeitschrift für Musik.

Hier schicke ich Euch ein paar Schriften, die Euch Freude machen werden; ich muß sie aber in acht Tagen zurückerhalten. Das Zeitungsblatt soll Eduard in Acht nehmen, da's nicht mein gehört. Auch den Brief von Bennett schickt mir mit. Bennett ist ein Strick und schreibt keinem Menschen. Hätte das nicht von ihm gedacht. Dagegen spricht der kleine Walther Goethe immer von Dir und mit der größten Begeisterung. Wir sehen uns oft. Sonst leb ich still und zurückgezogen meinen Gedanken um Clara, und um die Zukunft.

Und jetzt — wie geht es denn Dir! Als ob ich es nicht wüßte, mir Dich nicht täglich dächte in Deiner Fensterklause! Zum Frühling sehen wir uns gewiß und sollst da nichts als Freude von mir haben. Schreibe mir bald — erinnere Eduard an sein Versprechen, mir zu Ostern das versprochene Geld zu geben — schreibe mir, wie sonst Alles geht oder steht. — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Viele Arbeiten warten heute auf mich — so sei mir nicht böse, daß ich Abschied nehme.

Bleibe mir gut, meine liebe Therese.

Deinem
R.

22.

An Josef Fischhof in Wien.

Leipzig, den 14. Januar 1838.

Mein verehrter Freund,

Vier Wochen liegen bereits zwischen Ihren gütigen Zeilen und diesen. Nehmen Sie sie dennoch freundlich auf und schelten Sie mich nicht egoistisch, daß ich, nachdem ich hatte, was ich wünschte, nicht schneller dankte. Aber weg mit den Worten!

Ueber C. W. haben die Blätter bestätigt, was Sie mir gemeldet und was ich voraussah. Es fehlen mir noch Nachrichten über das dritte Conzert, das den 7ten sein sollte.

Vielleicht, und wenn Sie mir gewogen sind, gewiß, schreiben Sie mir darüber und was sich etwa seitdem zugetragen. Schon mehrmal schrieb ich Ihnen, wie leid es mir thut, in einer Stadt wie Wien keinen regelmäßigen zuverlässigen geistreichen Correspondenten erhalten zu können, da Sie sich nicht zu Berichten verstehen zu wollen scheinen.

Sagen Sie mir doch gütigst Ihre Gedanken darüber. Vielleicht, daß ich mich wenigstens darauf verlassen könnte, durch Ihre Hand auf schnellste Weise von den wichtigsten neuen Erscheinungen (neue Opern, neue auftauchende Talente, außerordentliche Musikaufführungen 2c. 2c.) in Kenntniß gesetzt zu werden! Oder haben Sie vielleicht in der Zeit irgend einen andern Künstler oder Dichter kennen gelernt, der der Zeitschrift in dieser Hinsicht hülfreich werden könnte? Honorar bringt es freilich nur wenig, da die ökonomischen Verhältnisse nicht mehr als 10 Thlr. p. Druckbogen gestatten. Darum bitte ich Sie denn um freundliche Antwort. Kann ich es Ihnen irgendwie vergelten, so können Sie auch auf mich rechnen.

Ihre Aufträge sind besorgt. Von einem Portrait von Groß weiß Hofmeister nichts. Mendelssohn ist krank; seit einiger Zeit habe ich ihn gar nicht zu sehen bekommen.

Ueber Henselt werden Sie in der Zeitung lesen[1]); der schüttelt es wie aus Kübeln.

Schreiben Sie mir viel über Clara; es liegt mir daran. Sie erhalten ehestens Davidsbündlertänze von mir; nehmen Sie sie als kleines Angedenken.

Bald hoffe ich von Ihnen zu hören. Schenken Sie mir eine Minute Ihrer Zeit und bleiben mir gewogen

Ihrem
ergebenen
Robert Schumann.

Kennen Sie Lenau genauer? Sollte er sich nicht bereit finden lassen, mir ein paar kleine Gedichte, die sich zur Composition eigneten, in die Zeitschrift zum Druck zu geben? Die Componisten schmachten nach Texten. Soll ich ihm vielleicht selbst schreiben und bitten? Was hört man von Liszt! Wird er noch kommen? Thalbergs große God save the King Variation (bei Schott) ist eben wichtig .... (unleserlich). — Clara Novello bat mich um einige Zeilen an Sie. Wenn Sie sie sehen, wird es Ihnen vielleicht selbst Freude machen, ihr hülfreich zu sein. Doch sage ich ihr keine Triumphe in Wien voraus. Sie ist eine Sängerin im einfachen weißen Kleide; Schmuck und Tand kennt sie nicht. Das Publikum weiß das freilich nirgends zu schätzen.

---

1) S. Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 8. S. 7.

— Beinahe hätte ich Lust, einen neuen Brief anzufangen; aber er soll heute noch fort. Darum noch einmal Adieu

von Ihrem
R. Schumann.

An Therese Schumann.

Leipzig, den 25. März 1838.

Meine geliebte treue Therese,

Hättest Du doch meinen letzten Brief an Clara gelesen, — da steht es darin, was mir den Abschied von hier schwer machen wird. Nun, der Himmel hat es gefügt und wird es fernerhin fügen. Ich denke doch, Du begleitest uns zur Hochzeit nach Wien und da wollen wir ein paar Wochen leben, an denen wir ein Jahr und darüber zu genießen haben in schönen Erinnerungen. Endlich ist ja auch ein größerer oder kleinerer Raum der Entfernung dasselbe. Sahen wir uns seither öfters als das Jahr einmal? und ich denke doch, daß ich künftighin wohl alle Jahre einmal zu Euch kommen werde, zumal Clara's Eltern wohl vor der Hand noch in Leipzig bleiben. Also wohlgemuth — und was wir uns nicht sagen können, wollen wir uns recht oft schreiben.

Clara wollte Dir schon immer selbst schreiben — ich sagte ihr, sie möchte Dich Schwester nennen — darauf antwortete sie mir: „Schwester möchte ich sie wohl nennen, doch zur Schwester gehört noch ein kleines Wörtchen; es ist das Wörtchen, was uns so nahe gebracht, was mich so glücklich gemacht hat." — Zum Schreiben selbst hat sie noch keine Zeit finden können; hat sie ja kaum welche für mich; so zürne ihr denn nicht. Aber sie wird Dich wohl auf ihrer Rückreise von München auf einige Stunden besuchen; den Tag schreibe ich Dir später noch genauer; und da empfange denn das hohe Mädchen, wie sie es um meinetwillen verdient; denn, Therese, ich kann Dir gar nicht sagen, was für ein Wesen sie ist, was sie Alles in sich vereint — und daß ich sie gar nicht verdiene. Aber glücklich will ich sie machen — laß mich darüber schweigen; es paßt nicht für Worte, mein Gefühl.

Du nenne sie denn Schwester, wenn Du sie siehst — und dabei denket meiner!

Nun noch eine wichtige Angelegenheit, worin ich Deinen Rath und Beistand wünsche. Clara ist durch die Ernennung zur Kammervirtuosin

zu einem ziemlich hohen Rang gekommen; zwar bin ich auch beehrentitelt, doch kommt das nicht gleich.

Ich für mich wollte als Künstler sterben und erkenne Niemand über mich, als meine Kunst; aber der Eltern wegen möcht' ich wohl auch etwas werden. Du kennst Hartenstein[1]) genau und sollst nun an ihn oder Ida[2]) schreiben, etwa wie folgt:

Daß ich (Du kannst meinen Namen nennen, oder nicht, wie Du willst und denkst) mit einem angesehenen Mädchen in einer von den Eltern geduldeten Verbindung stände und diesen letzteren durch einen „Dr" vor meinem Namen gewiß eine große Freude machen würde, was das Ziel schneller erreichen hülfe. Nun möcht' ich durch Hartenstein's Güte erfahren, ob eine Ernennung der philosophischen Facultät viel Umstände mache; viel Zeit könne ich freilich nicht daran setzen, da ich von Berufsarbeiten aller Art gedrängt würde; er möchte Dir schreiben, wie ich es nun anzufangen habe; ich bezweckte damit nichts als einen Titel und würde mich dann von Leipzig ganz wegwenden. Das Ganze hätte übrigens keine so große Eile. Hätte ich nur einmal seine Ansicht, so würde ich ihn dann persönlich um das Weitere bitten. Zuletzt frage ihn, ob die Leipziger Universität keine Doktoren der Musik creire — und schließlich bitte ihn und Ida um das gewissenhafteste Stillschweigen, da es auf eine Ueberraschung abgesehen wäre. Ihr Weiber vermögt Alles, und so flüstere denn namentlich Ida zu, daß sie sich eines alten Bekannten dabei erinnern möchte. — Die ganze Angelegenheit lege ich Dir dringend an's Herz — thu nun was Du kannst und schreibe schnell! — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Viel hätte ich Dir noch zu schreiben. Dies für das nächste Mal. Nimm Dich meiner an und bleibe mir eine gute Schwester — Deinem

Robert.

Ueber alle diese Angelegenheiten beobachte auch Du, meine liebe Therese, das strengste Stillschweigen gegen Freunde und Verwandte. Man kann nicht leise genug gehen, wenn man ein Ziel erreichen will.

---

1) Professor an der Leipziger Universität.

2) Dessen Gattin.

24.

An Josef Fischhof.

Leipzig, den 3. April 1838.

Lieber Herr und Freund,

Schon früher glaube ich Ihnen geschrieben zu haben, daß mein Schweigen auf Freundesbriefe kein Vergessen ist, mit einem Worte, daß ich meine Zeit sehr in Acht nehmen muß, um doch auch für mich und mein Componiren einige zu behalten. Erlassen Sie mir daher für die Zukunft alle Entschuldigungen und schreiben Sie selbst mir immer so freundschaftlich und interessant, wie Ihr letzter Brief war.

Zuerst nun von Ihrem Aufsatz. Ich habe ihn noch nicht abdrucken lassen. Offenheit ist immer das Beste und so erlauben Sie mir Ihnen zu sagen, daß ich ihn noch gern mehr ausgefeilt wünschte, womöglich auch die einzelne Spitze, das, worauf es ankommt, schärfer hervorgehoben. Sehen Sie ihn sich jetzt, wo Sie ihn vielleicht einige Zeit vergessen, noch einmal an; ich bin überzeugt, Sie werden manches anders, bestimmter stellen. Raubt Ihnen das aber Zeit, glauben Sie, daß der Aufsatz auch in der jetzigen Abfassung wirkt, was sie bezwecken, so bescheide ich mich natürlich und lasse ihn bis auf einige kleine Aenderungen im Styl, zu denen Sie mir selbst Vollmacht gegeben, nächstens abdrucken. Freilich, es ist so schwer, über Musik zu schreiben, zumal über solchen Gegenstand. Doch will ich sehen, was ich vielleicht selbst darüber im Kopfe habe und Ihrem Aufsatz anhängen.

Ihre Mittheilungen über das Wiener Kliquen-Wesen danke ich Ihnen; diese Kleinigkeiten in so großer Stadt waren mir neu. Das Gute hält doch aus; mich kann kaum etwas irre oder außer Fassung bringen. Doch möcht ich diese Stadt einmal sehen. Vielleicht diesen Sommer. Bleiben Sie in Wien?

Wieck's grüße ich. Die biographische Notiz aus der Witthauerschen Zeitung habe ich in meiner abdrucken lassen[1]).

Gegen zwanzig besondere Exemplare, die Hr. Wieck wünschte, sind vorgestern mit Buchhändlergelegenheit an Sie abgegangen. Derselbe Bogen enthält auch etwas über Henselt von mir[2]), worüber ich Ihre Meinung wünschte.

---

1) Sie betraf Clara Wieck und ist Bd. 8 S. 103 der neuen Zeitschrift f. Musik zu finden.

2) S. Bd. 8. S. 97 der neuen Zeitschrift f. Musik.

Von meinen Sachen fehlen Ihnen, Ihrem Verzeichnisse nach, nur op. 2 die Papillons — op. 5 Impromptus — und Op. 12[1]) Carneval. Nächstens erscheint viel. So ist mir's noch nie von Herzen gegangen, als in der letzten Zeit — drei Hefte Novelletten (größere zusammenhängende abenteuerliche Geschichten). Kinderscenen, sehr leicht für Kinder von einem großen — dann ein Quartett für Streichinstrumente, das mich eben hat und ganz beglückt, obgleich es nur als Versuch gelten kann[2]).

An Gedichte von Lenau erinnere ich Sie freundschaftlichst — Friese will eine Medaille für die beste Composition eines aufzugebenden Liedes prägen lassen. Darüber später.

Gleichfalls bitte ich Sie dringend um Notizen über das Musikleben in den letzten Wochen — A propos, ich lese von einer Beleidigung, die Clara'n von einem Grafen S. geschehen sein soll — ist daran etwas wahr?

Alles in Kürze zu resümiren: überarbeiten Sie Ihren Aufsatz wennmöglich noch einmal — sodann: schicken Sie mir Correspondenz bald möglichst — Endlich behalten Sie mich lieb

Ihren
ergebenen
R. Schumann.

25.

An Josef Fischhof.

Leipzig, den 16. April 1838.

Mein verehrtester Freund,

Die Form Ihres Tagebuches gefällt mir ganz gut und wird es auch den Lesern. Fahren Sie gütigst fort, mir namentlich auf diese Weise zu berichten, auch wenn ich Sie nicht jedesmal darum besonders angehe. Ich verlasse mich darauf.

Auch wieder aus Egoismus antworte ich so schnell. In außer-

---

1) Soll heißen: op. 9.

2) In Schumann's Compositionsverzeichniß ist eine derartige Composition des Jahres 1838 nicht vermerkt. Da Schumann sie in vorstehendem Briefe selbst als Versuch bezeichnet, so hat er sie jedenfalls ad acta gelegt.

ordentlichen Fällen bitte ich Sie nämlich auch um außerordentliche Briefe. Diesmal wegen Liszt, über den ich einer schnellen Nachricht von ihrer Hand entgegensehe.

Habe ich wegen Wien so ernsthaft mich eingeladen bei Ihnen? So rasch geht es freilich nicht und kostet mich viel Vor- und Nacharbeit. Doch schicken es die Götter vielleicht. Mich verlangt es einmal hinaus. Seit acht Jahren sitze ich fest. Für Ihre besondere Einladung bei Ihnen zu wohnen meinen besten Dank, die ich aber schwerlich annehme — Sie werden mich noch kennen lernen und froh sein, mich los zu werden.

Ihren Aufsatz nehme ich also bis etwa in drei Wochen auf. Auf Alles Andere freue ich mich. Den Ausdruck „musikalische Transpositionen" gestehe ich mir nicht recht klar machen zu können. Mit Härtels werde ich sprechen; heute ist Osterfeiertag und der Laden geschlossen. Wie heißt der Novellist von Palestrina? Haben Sie ihm die Aufnahme in die Zeitschrift schon gewiß zugesagt? Das wünschte ich nicht.

Ich höre von einem von Emminger in Lebensgröße gemalten Bild von Clara W.? Ist es dasselbe, nach dem die Lithographie, die übrigens sprechend ist? Bitte um Antwort darum, auch darum, ob Sie wissen, daß Haslinger selbst hierher kömmt zur Ostermesse.

Liszt kennt nur sehr wenig von mir. Zeigen Sie ihm Anderes mit meinem Gruß und der Bitte um Antwort auf meinen Brief nach Mailand. Wie so gerne möchte ich bei Ihnen sein!

Nun ein herzlich Lebewohl — ein neues opus ist fertig worden in wenig Tagen, „Kreisleriana". Da giebts zu denken dabei.

In Dank und Freundschaft

Ihr
ergebener
R. Schumann.

26.
An J. Fischhof.

Leipzig, den 8. Mai 1838.

Lieber Herr und Freund,

Meine Kreisleriana sind fertig und ich möchte Sie wohl bald gedruckt sehen. Wollten Sie mir dazu behilflich sein? Bei Härtels, die

schon vier große Sachen in diesem Jahre verlegen, dauert es mir zu lange. Also möchte ich Haslingern bitten durch Ihre gütige Vormundschaft. Der Titel ist

Kreisleriana
Phantasieen f. Pfte.
Frl. Clara Wieck zugeeignet[1]).
op. —

und das Ganze giebt 8 bis 9 Druckbogen. Das Honorar wie bei den Etudes symphoniques. — Der Druck bis zu Michaelis fertig (eine Hauptbedingung, weil ich's sonst lieber Breitkopf's gebe, die auch mehr bezahlen) —

Um diese Gefälligkeit bitte ich Sie denn freundlich, auch wenn es Ihnen möglich ist, um Eile, weil ich die Composition an Schott gebe, wenn Haslinger Zeit fehlt.

Für Ihre pünktlichen Nachrichten meinen allerbesten Dank. Liszt hat mir selbst geschrieben. Ist er schon fort wieder?

Die Pauline Garcia und Beriot sind gestern angekommen; Sie werden sie bald in Wien haben.

Ueber Vieles Andere, was Sie vielleicht interessiren wird, und sehr Wichtiges in der nächsten Zeit.

Vergessen Sie nicht, Ihr Tagebuch fortzusetzen; die Form und die kurzen Urtheile sagen mir ganz zu.

Thalberg soll wieder bei Ihnen eingetroffen sein. Schreiben Sie mir es wohl? Schickt es sich wohl, daß ich ihm ein Exemplar der Davidsbündlertänze oder Phantasiestücke schicke? Ich habe ihn nämlich noch nie gesehen. Wie stehen Sie zu ihm?

Zu fernerer Freundschaft empfohlen
mit herzlichem Gruß

Ihr
R. Schumann.

Vergessen Sie nicht Ihre Auslagen für mich (Noten für Liszt) und sonstige sich zu notiren. Wissen Sie nichts von Clara Wieck. Wir haben alle Spur seit Wien verloren. Adieu, mein theurer Freund.

---

1) Die veröffentlichte Ausgabe der „Kreisleriana" ist Chopin zugeeignet.

27.

An Henriette Voigt nach Berlin.

Leipzig, den 15. Juni 38.

Liebe Freundinn,

Ihr Brief hat mir große Freude gemacht. Wenn ich später antworte, als es sein müßte, so bedenken Sie meinen Geburtstag, an dem ich viel mit mir zu thun, mich angebunden mit trefflichen Vorsätzen, viele Briefe geschrieben innerlich, nämlich auch meiner alten Freundinn ordentlich gedacht. Zerstreut bin ich aber noch immer. Der Brief wird mir nicht gelingen und es ist auch gar nicht darauf abgesehen — indeß fort muß er.

Daß Sie sich meiner Phantasiestücke so warm annehmen, ist mir schon recht. Ich bedarf solcher Amazonen. Die Musiken mancher Componisten gleichen ihren Handschriften: schwierig zu lesen, seltsam anzuschauen; hat man's heraus aber, so ist's als könne es gar nicht anders sein; meine Handschrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter rc. rc. Kurz, ich kann nicht anders schreiben und componiren, als Sie mich einmal kennen, meine liebe Freundinn. Nehmen Sie Sich nur meiner fort und fort freundlich an!

Neues giebt es wenig. Heute war David bei mir vom Cölner Fest zurückkommend. In Cassel hat er Spohr besucht, dem leider eine Tochter gestorben ist. Vielleicht daß dies auch seinen Reiseplan ändert und daß er erst später nach Leipzig kommt. Wann kommen Sie denn? Leipzig ist schön; die Nachtigallen wollen gar nicht fort. Kommen Sie also bald! Was macht Voigt? Er ist ein guter Mann, Bennettisch zu reden, und ich grüße ihn herzlich.

Heute hatte ich meine Quartettmatinée;[1]) leider ist mir meine Pianistin ausgeblieben (sie ist in Berlin und studirt im Augenblick Briefe sehr). Also mein Streichquartett. Es macht mir viel Freude; auch die Zeitung gewinnt dadurch.

Nach Ihrer Zurückkunft erwartet Sie eine interessante Lektüre; eben erschienene biographische Notizen über Beethoven von Ferd. Ries und Dr. Wegeler (letzterer ein getreuer Jugendfreund Beethoven's).

---

1) Schumann veranstaltete bisweilen in seiner Behausung Quartettmatinéen. S. neue Zeitschrift für Musik Bd. 8 S. 181, 193 u. Bd. 9 S. 42, 51 u. 80.

Ich werde Ihnen das Buch leihen; man kann nicht los davon. Einem künftigen Jean Paul ist es vorbehalten Beethoven's innere und äußere Geschichte zu schreiben; eine herrliche Arbeit und eines zweiten Meisters würdig.

Eine Bitte noch. Können Sie nicht erfahren, wer die J. Matthieux[1]) ist, von der ein Heft sehr werthvoller Lieder bei Trautwein erschienen, mir ihre genaue Adresse vielleicht erfragen? Auch durch die der Frau von Arnim (Bettina) würden Sie mich sehr verbinden. Vielleicht weiß es Taubert, dem ich mich empfehle. Sodann schrieb vor einigen Tagen ein junger Componist Namens Herrmann Hirschbach an mich; es interessirt mich sehr, was er mir geschickt: er scheint eine besondere eigene Natur. Vielleicht können Sie auch über diesen etwas Genaueres erfahren? Nun ist es aber genug mit Bitten; es war aber von jeher so; wenn ich Sie sehe, möchte ich Sie immer gleich um etwas bitten; es muß aus Ihren Augen kommen.

Nun Adieu. Schwärmen Sie nicht zu viel mit R. und S.; mit Taubert erlaube ich es Ihnen eher. Aber ewig denken Sie in Freundlichkeit

Ihres
ergebenen
R. Schumann.

28.

An Josef Fischhof.

Leipzig, den 6. Juli 1838.

Es ist ja ganz still zwischen uns auf einmal. Gewiß habe ich daran die Schuld, und dann seit drei Wochen anhaltendes Kränkeln. Jetzt geht es besser, und Sie sind der Erste, der einen Brief erhält.

Mit Schmerzen warte ich auf die Fortsetzung des Tagebuches; es reicht erst bis Mitte April. Vergessen Sie nicht bald an mich und die Zeitschrift zu denken. Wieck hat zwar zu meinem Verleger gesagt, Sie würden kein Wort mehr schicken, da ich Ihren Aufsatz noch nicht gebracht hätte; doch glaube ich, hat er, wie so oft, dies rein aus der Luft gegriffen und es ist Ihnen sicherlich eine solche Aeußerung nicht über die Lippen gekommen. Und nun eben zu Ihrem Aufsatz. Ich

1) Johanna Kinkel.

habe ihn wiederholt gelesen und muß in Ihrem Interesse zu meiner früheren Bitte zurückkehren, ihn noch einmal zu überarbeiten. Etwas Gutes ist immer zeitgemäß; der Aufsatz kommt dann auch in ein paar Monaten nicht zu spät. Bei Wieck ist Alles Partheygängerei; wäre es nicht das Spiel, er bekümmerte sich nicht um Sie, um mich, um die ganze Zeitschrift. Ich bin hier unpartheiisch, sehe klarer. Ihre Ansicht im Ganzen ist ja auch die Meinige; es fehlt aber die Gliederung, der Abschluß nach meiner Ansicht. Warum soll ich Ihnen das verhehlen! Sie sind mir stets so freundlich gesinnt gewesen, und ich erwiderte dies so gern mit Offenheit, wie ich Sie um diese auch in Ihren Ansichten über meine Bestrebungen ersuche. Nur so nutzt man sich wahrhaft und kommt weiter; und so hat die Freundschaft für mich Bedeutung und Werth. Schmeicheln und Achselzucken führt zu nichts. Jetzt schreiben Sie mir bald ein gutes Wort; den Aufsatz verwahre ich und bis dahin.

Für Ihre Verwendung bei Haslinger danke zum Schönsten; vielleicht kömmt auch einmal die Zeit, wo ich Ihnen für so Vieles danken kann durch mehr als durch Worte. Vergessen Sie mich nicht und behalten mich lieb

Ihren
R. Schumann.

Was sagt Lannoy zur Erwiderung[1]). Was Sie? Schreiben Sie mir ein Wort.

29.

An Heinrich Dorn in Riga.

Leipzig, den 14. April 1839.

Mein theuerster Lehrer und Freund!

Eben erst von Wien zurückgekehrt und durch den plötzlichen Tod eines meiner Brüder betroffen[2]) schreib ich Ihnen einige Zeilen des Dankes für so viele Liebeszeichen, auf die ich nur zu lange stillge-

---

1) Sie betraf eine Bd. 8 S. 180 der neuen Zeitschrift für Musik befindliche von Schuman's Hand herrührende Diversion gegen einen in Nr. 95 der Wiener Theaterzeitung enthaltenen Ausfall Lannoy's auf die, in der neuen Zeitschrift für Musik Bd. 8 S. 135 gegebene Correspondenz „Liszt in Wien".

2) Es war Schumann's ältester Bruder Eduard.

schwiegen — und warum, weil ich Ihnen immer einen großen schönen Brief über so Manches, über mich selbst u. A., kurz ein Glaubensbekenntniß zuschicken wollte. Mit der Zeitschrift wird Ihnen indeß mancher Vorgang meines innern und äußern Lebens bekannt worden sein. Ich bin im Grund sehr glücklich in meinem Wirkungskreis; aber könnte ich erst die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Musik leben als Künstler, nicht mit so vielem Kleinlichen zu schaffen haben, was ja eine Redaktion mit sich bringen muß, dann wäre ich erst ganz heimisch in mir und auf der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch; und dann giebt es nur Symphonieen von mir zu verlegen und zu hören. Das Clavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Nun hab ich freilich im Orchestersatz noch wenig Uebung; doch denke ich noch Herrschaft zu erreichen. Zu meiner Verwunderung fand ich hier einen Aufsatz über Ihre neue Oper, den mein Vice-Redakteur zurückgelegt, weil er „zu Fink'isch" wäre. Verzeihen Sie ja diese Unachtsamkeit. Ich werde den Aufsatz zurichten und nächstens bringen.

Bald hoffe ich ein freundliches Wort von Ihnen zu hören, auch über Ihre musikalischen Zustände. Was sagen Sie denn zu diesem Stuttgarter Universaldoctor [1]), der immer frecher wird in seinen Bestrebungen. In seiner Vertheidigung matter Hand kömmt er mir vor, wie ein geohrfeigter wüthiger Handwerksbursch — er ist aber mehr, ein vollständiger Lump (Lump); ich habe ihn privatim kennen gelernt. Bitte, prüfen Sie doch einmal, wenn irgend möglich, seine Aesthetik, seine Kunst in 36 Stunden &c., seinen Generalbaß &c. und senden mir etwas darüber.

Bald mehr und nehmen Sie das flüchtige mit einem Händedruck

Ihres
Schumann.

30.

An Henriette Voigt nach Salzbrunn.

Leipzig, den 11. August 1839.

Meine theure Freundinn,

Ihren Brief fühlte ich im Dunkeln; ich bekam ihn nämlich spät Abends und wußte gleich von wem — ist das nicht schön? Oft wohl

1) Es ist hier G. Schilling, der Herausgeber des „Universal-Lexikon der Tonkunst" gemeint.

hab ich Ihrer gedacht, kränkele aber selbst fortwährend und war auf 14 Tage verreist, u. a. in Berlin, wo ich mich sehr ergötzt an der Bauart der Häuser, auch der Menschen, die mir zum Theil wohlgefielen. Taubert war nicht da, ist augenblicklich in München. Man sieht wenig Menschen in Berlin in den Straßen, die nicht ein Buch in der Hand hätten; ist Ihnen das nicht aufgefallen? In Wien hält man sich lieber an Victualien u. dergl. Von Musik hörte ich nichts, wie es auch in Leipzig ganz still hergeht; es ist aber auch ganz gut so, und mir namentlich will nichts mehr als das Meisterliche behagen. Das macht denn auch manchmal misanthropisch. Da rette ich mich immer in Bach und das giebt wieder Lust und Kraft zum Wirken und Leben. Haben Sie nichts Sebastian'sche mit bei sich? Aber Sie bleiben mir überhaupt zu lange aus und müssen bald wiederkommen. Auch sind drei neue Compositionen (aus Wien) angelangt und warten auf Sie — darunter eine Humoreske, die freilich mehr melankolisch und ein Blumenstück und Arabeske, die aber weniger bedeuten wollen; die Titel besagen es alle ja auch und ich bin ganz unschuldig, daß die Stengel und Linien so zart und schwächlich. Nun wünschte ich nur, die Sonate käme, damit die Welt sähe, wem ich sie zugeeignet in alter Zuneigung[1]). Bestünde freilich das Publikum aus lauter Eleonorens, so wüßte ich wessen Werke reißend gedruckt und gespielt würden. So aber giebt es nur wenige.

Nun, meine liebe theure Freundin, bleiben Sie auch frisch an Muth. Ihr Wahlspruch „es kann ja nicht immer so bleiben“ halte Sie nur aufrecht; es muß ja besser werden. Senden Sie mir auch manchmal und oft ein Wort, damit ich weiß, wie es Ihnen geht. Wir sprechen viel von Ihnen, und viele Theilnehmende harren immer Ihrer Nachrichten. Bis wann denken Sie in Leipzig zurück zu sein? Schreiben Sie mir womöglich den Tag! Möchte er Ihnen nahe sein und Sie kräftig und ganz genesen zurückbringen.

An H. Voigt meinen herzlichsten Gruß, und an Ottilien und ihre großen blauen Augen; die passen in meine Kinderscenen.

In meinem sonstigen Leben ereignet sich manches in der nächsten Zeit, von dem ich Ihnen mündlich berichte.

---

1) Es ist op. 22, und der Freundin zugeeignet, an die der obige Brief gerichtet.

Adieu nun und pflegen und schonen Sie sich.
Bis auf baldiges Wiedersehen

Ihres
alten
R. Schumann.

31.

An Heinrich Dorn.

Leipzig, den 5. Septbr. 1839.

Mein verehrtester theurer Freund!

Ihren langerwarteten Brief bekam ich spät genug; erst vor 10 oder 12 Tagen. Er muß lang in Königsberg liegen geblieben sein. Leid thut es mir, Ihre diesjährige Correspondenz in der Zeitung zu vermissen, und doch sehe ich, wie es nicht anders geht. Wie ich aber überhaupt nach so vielen Zeichen von Wohlwollen und Theilnahme Ihrer Seits noch auf mehr Anspruch machen kann, weiß ich selbst nicht. Betrachte ich indeß Ihre Handschrift genau, so steigt auch wieder die alte Zeit herauf und mit ihr das warnende nie lächelnde mir wohlwollende Gesicht meines Lehrers, und dann weiß ich es wieder, warum ich Sie bitten darf.

Sehr würde ich mich freuen, wenn Sie mich in Ihre Gallerie mit anbringen wollten, denn die Welt weiß eigentlich so gut wie nichts von mir. Sie wissen ja auch warum? Manchmal bildet man sich wohl ein, man bedürfe dessen nicht; im Grund aber halte ich es lieber mit Jean Paul, wenn er sagt „Luft und Lob ist das Einzige, was der Mensch unaufhörlich einschlucken kann und muß.“ Doch will ich mich gerade nicht beklagen und fühle mich wirklich glücklich in meiner Kunst, denke auch noch lange fortzuarbeiten. Auch steht mir ja Jemand zur Seite, zusprechend und erhebend — Klara; ich könnte sie meine Braut nennen; das ist eine unselige Geschichte aber: daß Sie es wissen — wir haben den Alten verklagen müssen, weil ich kein — von Rothschild bin, und er deshalb nicht Ja sagen will. Wir erwarten das Ja binnen einiger Zeit vom Gericht, und besuchen Sie dann vielleicht auch einmal in Riga. Es geht jetzt etwas bunt in mir zu, wie Sie sich denken mögen; doch durfte ich Ihnen, da Sie Klara von früher her lieben und mich kennen, dies gerade jetzt, wo die Sache

öffentlich geworden, nicht länger verschweigen. Ihres aufrichtigen Glückwunsches halte ich mich versichert; das Mädchen ist einzig und seelengut. Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinah allein veranlaßt. Ungeschickteres und Bornirteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderscenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch läugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren; die Ueberschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung. Rellstab sieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus manchmal und will nur Accorde; auch bin ich weit davon entfernt B. Klein für einen großen Musiker zu halten. L. Berger war weit schöpferischer in seiner kleinen Sphäre. Beruhigen Sie mich mit ein paar Worten und ob ich nicht Recht habe.

Ob es sich nun schickt, daß in meiner Zeitung etwas über mich stehe, weiß ich nicht. Es kommt hier viel auf die Einkleidung an; auch müßte man dann darauf aufmerksam machen, daß ich die besten Gründe habe, nichts über dergleichen zu sagen ꝛc. Dies überlasse ich denn Ihrer Ein- und Ansicht.

Den Aufsatz über die Novello betrachte ich immer mit einer Art Schmerz. Er gefällt mir so sehr, enthält viel wahres — und doch müssen Sie wissen, die Novello ist die Braut einer meiner besten Freunde, des Dr. W., der mir die Aufnahme niemals verzeihen würde. Was sagen Sie dazu? Verdammen Sie mich.

Kömmt Ihr „Schöffe von Paris“ denn nicht in Deutschland zur Aufführung? Haben Sie ihn nicht Ringelhardt[1]) geschickt? Wird er nicht im Druck erscheinen? Lortzing's Opern machen Glück — mir beinah unbegreiflich. Kommen Sie denn nicht einmal selbst nach Deutschland? Leipzig hat sich viel verändert und durch Mendelssohn zum Besten. Das Theater lebt jetzt auch wieder etwas auf. Stegmayer privatisirt in Bremen; seine Stelle hier hat ein M. D. Bach, der das Gegentheil in Allem, nämlich noch gar nichts componirt hat. Der Alte ist übrigens meine tägliche Bibel. Lühe ist Buchhändler in Adorf, wie

1) Damals Direktor der Leipziger Bühne.

Sie vielleicht wissen; Harrwig verschollen auf Helgoland. Alles mit einem Worte anders als sonst, doch genug nun. Ich muß noch an Klara schreiben, die in Berlin jetzt ist bei ihrer Mutter.

Senden Sie mir bald ein paar theilnehmende Worte

Ihrem
alten ergebenen
R. Schumann.

32.

An Josef Fischhof.

Leipzig, den 5. September 1839.

Mein lieber Freund,

Diesmal wird mir der Anfang schwer und das Ende vielleicht noch schwerer, denn wo soll ich anfangen und aufhören, Ihnen von so Vielem zu erzählen, was sich seit meinem Abschied von Ihnen um mich herum begeben hat. Sie nahmen ja immerwährend so viel Theil, daß ich Ihnen gern ausführlich berichten möchte, und daß ich hoffen könnte, mit allem Wohlwollen angehört und verstanden zu werden. Aber zur Ausführlichkeit fehlt mir auch jetzt noch die Ruhe und die Zeit und so nehmen Sie wenigstens das Wenige in Freundschaft an und auf.

Was mein Sinnen und Denken am meisten in Anspruch nimmt, wissen Sie. Was ich schon lange vorher geahnt und gefürchtet, ist eingetroffen; wir haben das Gesetz um Schutz anflehen müssen.

K. ist bereits von P. zurück, und die Sache im vollen Gang. Bis spätestens Weihnachten denk ich sind wir vereint. Dann wird wohl wieder Friede und Heiterkeit in mich kommen. Dies Alles theile ich nur Ihnen mit, und wollen Sie so noch Ihrer lieben Mutter und Schwester, an die ich mit großer Liebe immer zurückdenke.

Meinen Bruder fand ich nicht mehr am Leben; Sie wissen es vielleicht schon. Auch dieser Todesfall hat mich viel beschäftigt in seinen Folgen, da die Handlung nun ohne Chef ist und doch nicht vernachlässigt werden darf. Im Uebrigen fanden wir das Geschäft in dem besten Zustand.

Künstlerisches hat sich nur wenig seit April zugetragen. Kl., die sich einige Tage hier aufhielt und vorgestern erst mit ihrer Mutter nach Berlin reiste, hat mir viel und wundervoll gespielt. Das war

eine Freude nach so langer Trennung. Componirt hab' ich nur Kleines; im Mozartalbum, das Capellm. Pott herausgiebt, werden Sie eine kleine Fughette finden, die mir viel Freude gemacht. Die Mechetti'schen Sachen und die Novelletten haben Sie wohl schon; meine 2. Sonate erscheint binnen wenigen Tagen.

Nun schenken Sie mir bald ein Wort, d. h. 1000, wie es Ihnen ergangen und den Ihrigen, und ob Sie sich manchmal meiner erinnert. Für so Vieles bin ich Ihnen dankbar und werd' es nicht vergessen.

Haben Sie nichts von ..... (unleserlich) gehört und von Rößle, dem Böhmen? Was macht die Pestherin? Wo haben Sie die Sommerferien zugebracht? Was und wen erwartet man im nächsten Winter? Wird Liszt noch kommen?

Nun noch ein Anliegen und Ihre unumwundene Meinung!

Wien ist seit einiger Zeit in der Zeitung vernachlässigt worden; ich kenne jetzt die dortigen Verhältnisse und namentlich die Ihrigen, und wie es Ihnen schwer wird, Zeit für mich herzubekommen. Aber ich muß regelmäßige Correspondenz haben und dachte daher, — versteht sich mit ihrer Einwilligung — mich an Carlo (.....) (unleserlich) zu wenden, der Zeit zu haben scheint, ob er eine regelmäßige, auch mehr als blos referirende Correspondenz übernehmen würde. Wollen Sie dies aber nicht, so benachrichtigen Sie mich davon. Vielleicht könnten wir Carlo engagiren und Sie würden mir trotzdem auch beistehen, so viel es Ihre Zeit zuläßt. Schreiben Sie mir darüber Ihre bestimmte und offene Meinung.

Noch Eines: würde sich Lenau dazu verstehen, zum Mozartalbum ein paar einleitende Verse zu schreiben? Ich glaube, er thut es.

Was macht Walther von Göthe? Sehen Sie ihn, so grüßen Sie ihn und danken ihm für seinen Brief an mich; ich antworte ihm in diesen Tagen des Breiteren.

Grüßen Sie auch Lickl, ... (unleserlich), Sulzer, Hauser, Streicher 2c.

— —

Doch genug; bald hoffe ich auf Nachricht von Ihnen und grüße Sie in herzlicher Zuneigung

Ihr
R. Schumann.

33.

An Keferstein in Jena.

Leipzig, den 31. Januar 1840.

Mein verehrtester Herr und Freund,

Ihr freundliches Schreiben mit der interessanten Beilage erhielt ich erst heute. Von der letzteren hab' ich nur erst kosten können; das erstere muß ich Ihnen gleich mit einigen dankenden Zeilen beantworten.

Eine große Pause liegt zwischen diesem und meinem letzten Brief, viel Freud und Leid auch, musikalisches wie menschliches. Wenn der Redakteur Ferien hat, bricht der Componist hervor, und überdem haben mir Verhältnisse der aufregendsten Art Zeit und Kräfte vielfach in Anspruch genommen. So möchten Sie denn mein langes Stillschweigen entschuldigen. Oft, wenn ich es gestehen darf, habe ich auch gezweifelt, ob Sie an dem Streben der jüngern Kunstwelt noch den Antheil nähmen, den ich früher bemerkt. Eine neuliche Aeußerung von Ihnen im Stuttgarter Blatt bestärkte mich in meinem Zweifel. Sie sprechen an jener Stelle „nach Bach und Kuhnau verstünde man erst, wie Mozart und Haydn zu ihrer Musik gekommen seien, desto weniger aber wie die Neueren zu ihrer.“ So wenigstens war der Sinn[1]). Doch theile ich Ihre Ansicht nicht ganz. Mozart und Haydn kannten Bach nur seiten- und stellenweise, und es ist gar nicht abzusehen, wie Bach, wenn sie ihn in seiner Größe gekannt, auf ihre Productivität gewirkt haben würde. Das Tiefcombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat ihren Ursprung aber zumeist in Bach: Mendelssohn, Bennett, Chopin, Hiller, die gesammten sogenannten Romantiker (die Deutschen mein' ich immer) stehen in ihrer Musik Bach'en weit näher, als Mozart, wie diese denn sämmtlich auch Bach auf das Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grund tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und stärken trachte. Dann aber darf man doch Kuhnau, so ehrenvest und ergötzlich er ist, nicht mit Bach auf eine Linie stellen. Hätte Kuhnau nur das wohltemperirte Clavier geschrieben, so wär' er doch immer nur erst ein

---

1) Nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Keferstein hatte Schumann den Sinn der oben angezogenen Aeußerung mißverstanden.

Hunderttheilchen von jenem. Bach'en ist nach meiner Ueberzeugung überhaupt nicht beizukommen; er ist incommensurabel. Niemand (Marx ausgenommen) hat wohl besser über Bach geschrieben, als der alte Zelter; er, der sonst so grob, wird sanft wie ein bittendes Kind, wenn er auf Bach zu sprechen kömmt. Nun genug, und verzeihen Sie mir, daß ich Ihnen schreibe, was besser in meine Zeitung gehört. Mit dem Berliner[1]) haben Sie Recht; er war sehr keck; indeß wenn Sie von seiner Musik kennten, würden Sie manches milder beurtheilen; er ist eines der kühnsten Talente, das mir vorgekommen. War übrigens in jenem Aufsatz Beethoven's contrapunktische Kunst nicht der Bach's gegenüber gestellt? Ich entsinne mich nicht genau.

Daß Sie die Zeitung so spät erhalten, thut mir leid. Vieles darin wirkt und nützt doch nur den Augenblick. So gern wünschte ich wieder einmal von Ihrer Hand. Das Honorar für den Druckbogen ist zwei Louisd'or. Hr. Organist Becker sagte mir, daß Sie ihm geschrieben „die Zeitschrift ginge ein". Daran ist nicht zu denken, so lange ich nicht durch andere Verhältnisse gezwungen bin, die Redaktion niederzulegen. Im Gegentheil, die Zeitschrift hat jährlich an Einfluß gewonnen, und steht so, daß es auch nichts schadet, wenn einmal 100 Abonnenten wegblieben.

Nun noch eine vertrauliche Bitte; ich wüßte mich damit an keinen Kundigeren und Wohlgesinnteren zu wenden, als an Sie. Geben Sie mir aber, mein verehrtester Freund, das Versprechen, daß Sie keinem Dritten davon sagen.

Sie wissen vielleicht, daß Klara meine Verlobte ist, vielleicht auch, welche .... Mittel ihr Vater angewandt, die Verbindung zu hindern. — — — — — — — Wie dem sei, verzögern kann er die Verbindung noch eine Weile, hindern aber nicht. Klara's bedeutende Stellung als Künstlerin hat mich nun oft über meine geringe nachdenklich gemacht, und weiß ich auch, wie sie schlicht ist, wie sie in mir nur den Musiker und Menschen liebt, so glaub' ich doch auch, würde sie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im staatsbürgerlichen Sinne thäte. Erlauben Sie mir nun die Frage: ist es schwer, in Jena Doktor zu werden? Müßte ich ein Examen bestehen, und welches? An wen wendet man sich deshalb? Mein Wirkungskreis als Redakteur eines 7 Jahre nun bestehenden angesehenen Blattes,

---

1) Herrmann Hirschbach.

mein Standpunkt als Componist, und wie ich hier und dort ein redliches Streben verfolge, sollte mir das nicht behülflich sein, jene Würde zu erlangen? Sagen Sie mir darüber Ihre aufrichtigste Ansicht, und erfüllen mir meine Bitte, gegen Jedermann darüber vor der Hand zu schweigen. — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Bleiben Sie mir denn wohlwollend gesinnt und erfreuen mich bald durch eine Antwort

Ihren
ergebensten
R. Schumann.

Von meinen Compositionen kennen Sie wohl die neuen nicht? Kreisleriana? Eine 2. Sonate? Novelletten? Kinderscenen? Ich schicke Ihnen davon, wenn Sie mir schreiben.

34.

An Keferstein.

Leipzig, den 8. Februar 1840.

Mein verehrtester Herr und Freund,

Läge es nicht gar so sehr außer der Jahreszeit, so wäre ich nach Ihren freundlichen Zeilen am liebsten gleich selbst zu Ihnen aufgebrochen, mir den bewußten Hut zu holen, und vorzüglich noch Ihnen dies und jenes zu sagen, dies und jenes aus meinem erregten Leben mitzutheilen. Viel Schmerzliches und Freudiges hätte ich Ihnen da zu berichten, wie ich schon in meinem letzten Briefe Ihnen andeutete. Freude giebt mir Klara durch das was sie ist und mir später werden will; die Schmerzen aber ihr Vater, ... Sie wissen vielleicht, daß Klara und ich die Hülfe des Gerichts in Anspruch nehmen mußten, nachdem uns nichts mehr übrig blieb gegen die üble Behandlung. So schwebt die Sache im Augenblick, und ist auch nicht die geringste Besorgniß, daß sie zu unsern Ungunsten enden könnte, so kann es doch wohl noch ein halb Jahr währen, bis wir den Consens erhalten. — — — — So stehen die Sachen, mir traurig genug. — — — — — — — — Nun dachte ich eben, würde mir die Promotion, wegen der ich Sie um gütigen Aufschluß bat, gerade jetzt von großem Nutzen sein,

beim Publikum, wie bei dem Alten selbst, der vielleicht einigermaßen dadurch besänftigt und zum Schweigen gebracht würde. Zürnen Sie mir nicht, mein verehrtester Freund, daß ich noch einige Fragen und Bitten an Sie richte.

Die akademische Doktorwürde wünschte ich unter zwei Bedingungen zu erlangen, entweder daß ich mich ihrer durch eine noch zu leistende Arbeit würdig machte, oder daß mir das Diplom mit Hindeutung auf meine früheren Leistungen als Componist und Schriftsteller ausgestellt würde. Das Erstere wäre das Beschwerlichere, das zweite freilich das Erfreulichere und mir am meisten Nutzende. Stehen Sie mir mit gutem Rath noch einmal bei. Lateinisch kann ich nur wenig; aber zu einer tüchtigen deutschen Abhandlung fühl' ich schon eher Kraft. So bin ich jetzt in Vorbereitungen zu einem Aufsatz über Shakespeare's Verhältniß zur Musik, seine Aussprüche, seine Ansichten, die Art, wie er Musik in seinen Dramen anbringt ꝛc. ꝛc., ein äußerst reiches und schönes Thema, dessen Ausarbeitung freilich einige Zeit verlangte, da ich doch den ganzen Shakespeare dazu durchlesen muß. Hielten Sie aber solch eine Arbeit nicht für nöthig oder für passend, so versuchen Sie aus Theilnahme für Klara und mich vielleicht das Andere, ob mir das Diplom nicht mit Hinweis auf meine früheren Arbeiten ausgefertigt werden könnte. Ich bin so frei, Ihnen zu diesem Behufe eine Reihe Aufsätze von mir selbst, und Anderer über mich[1]) mitzuschicken, beides wie ich es in der Schnelligkeit zusammenbringen konnte, lege Ihnen auch einige Diplome bei, sende später, wenn es verlangt wird, das Sittenzeugniß einer hiesigen Behörde, wie das curriculum vitae, wie auch in jedem Fall die gebräuchlichen Promotionsgebühren, von denen Sie mir schrieben. Wollten Sie nun dann nicht noch einen Gang zu dem Hrn. Dekan für mich thun und ein gutes Wort für mich sprechen, ihm vielleicht von meiner Stellung in der musikalischen Welt sagen, auch, da es kein Geheimniß mehr ist, von der zu Klara, von unsern Leiden, die uns ihr Vater gemacht, wie mir die Erlangung jener Würde gerade jetzt von Bedeutung und Nutzen wäre, wo das Publikum so viel, so verwirrt über uns durcheinander spricht. Mit einem Worte also zu schließen, es liegt mir daran, nicht allein daß es heißt, ich bin das und das geworden, sondern es soll auch ein Grund dazu im Diplom an-

---

1) Den im Schilling'schen Lexikon besitz ich nicht; vielleicht könnten Sie ihn beilegen.

gegeben sein. So habe ich mir sagen lassen, ein hiesiger geschätzter Theolog habe vor Kurzem auf ähnliche Weise bei Ihnen promovirt, nämlich ohne Dissertation, aber mit Berichtigung der üblichen Gebühren. Ist dem so?

Und dann noch die Frage, lautet das Diplom, im Fall ich nun es durch eine Dissertation erlangte oder nicht, auf einen Dr. der Musik? Was mir freilich das Liebste wäre. Geben Sie mir, wenn Sie so freundlich sein wollen, eine Auskunft über die Form, in der das Diplom, auf eine oder die andere Weise erlangt, ausgestellt sein wird, und sein Sie Klara's und meines Dankes gewiß, den wir Ihnen denke ich, doch bald auch einmal mündlich sagen werden, wenn Sie uns nicht vorher vielleicht in unserer eigenen Behausung aufsuchen wollten.

Klara, der ich Ihren letzten Brief in diesen Tagen schicke (sie ist im Augenblick in Hamburg mit der Mutter), wird Ihnen wohl selbst antworten und danken für das Wohlwollen, mit dem Sie über sie zu mir gesprochen; sie ist so wie Sie sie schildern; ein seltenes Wesen, das eine Fülle von schönen Eigenschaften in sich schließt.

Ihre Erinnerung an mich denke ich durch die Beilage ein wenig aufzufrischen; sehen Sie sich das Bild freundlich an. Es ist nicht ganz getroffen, obwohl von einem Meister gezeichnet; ein Beispiel, daß auch ein Meister einmal fehlen kann. Doch hat es den Grundzug, glaub' ich. Hängen Sie mich auf, so nicht neben den andern rezensirenden DD's hier und in Stuttgard, — lieber zu Sebast. Bach, den ich doch gar zu gern einmal Orgel spielen hören möchte. Da fang' ich an zu phantasiren.

Meine herzlichsten Grüße noch.

Ihr
ergebenster
R. Schumann.

Ueber Anderes in Ihrem Brief nächstens. Das Honorar für die Zeitung ist mein Geschäft. Vielleicht setzen Sie mir ein paar contraktliche Worte auf, die ich dann unterzeichne und besiegele. Senden Sie mir bald für die Zeitung.

35.

An Keferstein.

Leipzig, den 19. Februar 1840.

Bis heute, mein verehrter Freund, hab' ich mit Sammeln der Doktor-Materialien zugebracht. Verzeihen Sie mir, daß ich die ganze Sache an Sie adressirt habe? Ich wünschte nämlich, Sie läsen, ehe Sie ihn abgäben, den Brief an den Hrn. Dekan und die Biographie, die mir blutsauer geworden, da man über sich sehr viel und auch sehr wenig sagen kann. Hat beides Ihre Approbation, so befördern Sie es denn gütigst mit dem Anderen, was Sie beizulegen gedenken. Soll ein Aufsatz von mir den Akten beigelegt werden, so stimme ich für den Aufsatz über Berlioz's Symphonie und etwa den über Beethoven's Monument. Ein Gefallen geschähe mir, wenn ich die Zeugnisse wieder zurückerhalten könnte. Vielleicht geht das?

Und nun haben Sie herzlichen Dank für Ihre Freundlichkeit und führen es zum besten Ende. Montag über 8 Tage, den 2. März, reise ich wahrscheinlich nach Hamburg zu Klara, vielleicht auch dann mit ihr und der Mutter nördlicher. Eine Freude würde es mir sein, wenn bis dahin das Diplom in meinen Händen wäre, um Klara eine Ueberraschung zu machen.

Vielleicht unterstützen Sie meine Bitte bei dem Hrn. Dekan mit einigen Worten. Vergessen Sie auch nicht, wenn ich Sie bitten darf, meinen Wunsch wegen der musikalischen Doctorschaft, die mich am meisten freuen würde.

Ihr lieber Brief enthält im Uebrigen so manches Wichtige, was kaum aus der Ferne zu beantworten ist. Sie wissen vielleicht nicht, was ich Alles in den letzten Jahren zu Tag gefördert als Componist und wie ich trotzdem meine Pflicht als Redacteur treulich erfüllt. Glauben Sie wohl, daß ich in den beiden vergangenen Jahren 400 Seiten Musik geschrieben, die auch meistens gedruckt ist. Und dann denke ich doch auch, meine Musik hat nichts vom Handwerk an sich und kostet dem Herzen mehr, als man ahnen mag, und dann will es doch auch Ruhe nach so großer Anstrengung.

Die Redaction der Zeitung kann nur Nebensache sein, mit so großer Liebe ich sie auch hege. Ist doch jeder Mensch auf das Heiligste verpflichtet, die höheren Gaben, die in ihn gelegt sind, zu bilden. Sie

selbst schrieben mir, wie ich mich erinnere, vor einigen Jahren das Nämliche und ich habe seitdem wacker fortgearbeitet. Ich schreibe Ihnen das, mein verehrter Freund, weil ich in Ihren letzten Zeilen einen kleinen Vorwurf über meine Redactionsverwaltung zu sehen glaube, den ich wahrhaftig nicht verdiene, eben weil ich so viel außerdem arbeite und weil dieses das Wichtigere ist und die höhere Bestimmung, die ich in diesem Leben zu erfüllen habe. Eben komme ich noch ganz warm vom Componiren. Ich schreibe jetzt nur Gesangsachen, großes und kleines, auch Männerquartetten, die ich meinem verehrten Freund, der eben diese Zeilen liest, zueignen möchte, wenn er mir freundlich verspricht, mich nicht mehr vom Componiren abzuhalten. Darf ich? Kaum kann ich Ihnen sagen, welcher Genuß es ist, für die Stimme zu schreiben im Verhältniß zur Instrumentalcomposition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit sitze. Da sind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke wohl auch an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaction los bin.

Was übrigens den alten Herrn anlangt und seine Unzufriedenheit mit der Zeitung, so wissen Sie ja, daß er früher mit eben derselben Begeisterung dafür gesprochen, wie er jetzt dagegen zieht. — — — — — — Ach, wie viel müßte ich Ihnen da erzählen, wie viel ist da vorgefallen. Begründete Sorge um unsere spätere Stellung kann keine da sein. Wir sind jung, haben Hände und Kräfte und Namen; auch besitze ich, um Sie auch darüber aufzuklären, ein kleines Vermögen mit 500 Th. Zinsen. Die Zeitung trägt mir ebensoviel ein und meine Compositionen bekomme ich ebenfalls gut honorirt. Sagen Sie mir, ob da eine Besorgniß aufkommen kann.

Ihr Gedanke wegen einer Verbindung mit der Euterpe[1]) ist einer der Gesellschaft selbst, die mich schon früher darum befrug und die Zeitschrift zum Organ ihres Wirkens wünschen mochte. Ihr Streben ist ein sehr ehrenwerthes; für die Oeffentlichkeit eignen sich aber zumeist die Leistungen der 1. ausübenden Section, die Conzerte, die trefflich geleitet sind; der 2. Section fehlt es noch an einem rechten Leben, an einem Princip. Komme ich nur einmal zur Ruhe, so denke ich etwas für sie thun können. Das Wirken des Omnia in majorem gloriam ist

1) Das Concertinstitut, welches neben den Gewandhausconcerten in Leipzig existirt.

freilich nicht schwer zu übertreffen. Mir kömmt die ganze Sache wie ein Scandal vor, über den Jedermann so viel als möglich schweigt, da man doch als Ehrenmitglied nicht gut über sich selbst schimpfen kann. Spaßhaft ist es mir, von den meisten Ehrenmitgliedern fast wöchentlich Briefe zu erhalten, wo es heißt „Sch. ist ein erbärmlicher ꝛc.“ ꝛc. ꝛc. Ich meine auch, das könne sich nicht halten, zumal sobald Spohr zurücktritt. Lassen Sie uns später Ihren schönen Plan wieder überlegen; Sie haben gewiß Recht, daß mit unsern sächsischen Kräften, die in Leipzig sich concentriren ließen, etwas Tüchtiges herzustellen wäre. Vielleicht träten Sie dem Verein thätig bei, wenn er Sie darum anginge. Ich schreibe Ihnen später noch darüber.

Nun muß ich Abschied von Ihnen nehmen. Verzeihen Sie mir dies Flüchtige und erfreuen mich bald durch ein paar Worte und gedenken.

Ihres
ergebenen
R. Schumann.

Von meinem Concert hab' ich nur ein Exemplar, aber in einem voluminösen Band mit Anderem zusammengebunden. Ich denke, ich sehe Sie noch im Frühling. Klara kömmt vielleicht nach Weimar.

36.

An Keferstein.

Leipzig, den 29. Februar 1840.

Mein verehrtester Freund,

So wäre denn alles da zu meiner Freude. Das Elogium ist so ehrenvoll, daß ich wohl Ihnen einen Theil meines Dankes dafür schulde. Es hat mich und meine Freunde auf das Innigste gefreut. Das erste war wie natürlich, daß ein Exemplar nach dem Norden geschickt wurde, zu meinem Mädchen, das wie ein Kind noch ist und springen wird vor Lust, eine Doctorbraut zu sein. Schreiben und danken wird sie Ihnen wohl selbst, Bild und Handschrift aber erst von Berlin schicken, wo sie alles beieinander hat. Die Reise nach Copenhagen, wohin ich sie mit der Mutter begleiten wollte, wird sie wahrscheinlich aufgeben, da sie zu

viel Furcht vor der See hat. Vielleicht geschieht es aber doch noch. Jedenfalls sehe ich sie bald und was das für Stunden sind, am Clavier mit ihr zu schwärmen und sonst auch, brauche ich Ihnen wohl nicht zu sagen.

Und nun nochmals meinen Dank für Ihre Fürsprache, Ihre Bemühungen, Ihre Eile. Die Freundschaft hat auch Flügel, wie ich nun erfahren habe, und ich denke, Sie dürfen sich auf meine verlassen, wenn es Ihnen einmal in den Gedanken kommen sollte, sie zu erproben. Hrn. Hofrath Reinhold schreibe ich nachher selbst einige Worte; seine dem Diplom beigelegten Zeilen waren sehr freundlich.

Ueber unsere Zeitschriftsangelegenheiten lege ich hier etwas Contractliches bei. Mit Freuden sehe ich einer baldigen Sendung entgegen. Da Sie Becker's Hausmusik bereits gelesen haben, so wäre mir eine kurze Anzeige, vielleicht von einer Columne, darüber sehr erwünscht. Kurz möchte ich sie, einmal weil Becker stabiler Mitarbeiter an der Zeitschrift ist, dann weil die meisten Artikel des Buches schon in ihr gedruckt sind. Gesprochen hab ich ihn seit lange nicht; Ihre Recension schickte ich ihm gleich nach Empfang zu. — Bald denke ich Ihnen auch von meinen Gesangsachen zeigen zu können; es erscheint jetzt Mehreres bei Breitkopf und Härtel. Es ist doch gar zu kleinlich von Fink, von meinen Klaviercompositionen, die sich denn doch immer auf eine Art hervorthun, daß sie eigentlich gar nicht übersehen werden können, seit wohl neun Jahren[1]) keine einzige erwähnt zu haben; nicht meines Namens willen ärgert es mich, sondern der Richtung halber von der ich weiß, daß sie die der späteren Musik überhaupt sein wird. Im Neuromantiker steckt viel guter Willen; aber die Composition ist freilich äußerst schwach. — — — — — Sie können auch den 2. Theil davon haben; auch das ganze Buch schickt Ihnen der Verfasser[2]) wohl mit Vergnügen, wenn Sie ihm vielleicht einige Zeilen in der Literaturzeitung gönnen wollten. Auf die Nummer der Literaturzeitung, in der die Doctoranzeige steht, bitte ich Sie mich aufmerksam zu machen, da ich sie nicht regelmäßig zu lesen bekomme.

— — — — — — — — — — — — — —

1) Diese neun Jahr sind auf sieben zu reduciren, wie die damals von Fink redigirte „allgemeine musikalische Zeitung" erweist; aber auch das ist lange genug und wirklich unbegreiflich.

2) Julius Becker.

Können Sie mir über den Plan der Weimar'schen Akademie nichts Näheres sagen? Es ist das erste, was ich davon erfahre. Steht es mit dem Institut Lobe's im Zusammenhang?

Schreiben Sie mir bald, und glauben

Ihrem
ergebenen
der sich zum erstenmal unterzeichnet
Dr. R. Schumann.

37.

An Keferstein.

Leipzig, den 21. März 1840.

Mein theurer Freund,

Liszt hat mich in den letzten Tagen ganz aus meiner Ordnung gebracht, weshalb Sie die späte Antwort auf Ihre letzten zwei Sendungen entschuldigen wollen. Auch zum Lesen Ihrer Aufsätze habe ich trotz bestem Willen noch nicht Zeit gewinnen können.

Dem alten Herrn bitte ich Sie nicht zu schreiben. An eine Versöhnung zwischen uns ist nie zu denken, wenigstens von meiner Seite nicht. Bei genauer Kenntniß seiner Handlungsweise würden Sie das natürlich finden. Es muß nun Alles auf Wegen Rechtes entschieden werden. — — — — — — — — Leider ist es so. Uebrigens danke ich Ihnen für die angebotene Vermittelung auf das Herzlichste.

Wären Sie doch jetzt hier. Liszt würde Ihnen zu rathen geben. Er ist gar zu außerordentlich. In der Zeitung werden Sie über ihn lesen. Die Zeitung hab' ich für Sie schon vor vielen Tagen bestellt. Mein Aufsatz über die Schubert'sche Symphonie wird Sie vielleicht interessiren.

Hr. Julius Becker sendet Ihnen ehestens den andern Theil seines Buches. Beurtheilen Sie ihn schonend, er steht freilich noch nicht auf sichern Füßen, hat aber guten Willen und poetische Anlage.

Ueber die Mayer'schen Etüden, wie über alle Instrumentalcompositionen, berichte ich immer selbst, ohne deshalb bei wichtigen Werken doppelte Besprechung ausschließen zu wollen. Ehe Sie ähn-

liche kritische Artikel beginnen, haben Sie immer die Güte mir es voraus zu schreiben.

In einigen Wochen will ich auf 14 Tage zu Klara, wo wir dann oft Ihrer gedenken werden.

Ihre Einlage ist gleich von mir fortgeschickt worden. Albumblatt und Bild erhalten Sie später noch.

Verzeihen Sie die Flucht; mich drängt's zu Liszt, der mir von meinen Compositionen heute spielen will.

In herzlicher Zuneigung
Ihr
Schumann.

38.

An Keferstein.

Leipzig, den 24. August 1840.

Mein theurer Freund,

Vielen Dank für Ihren erfreuenden Bericht, und daß Sie mich auch aus der Ferne haben mitgenießen lassen. Ich dachte noch immer, in dieser Zeit selbst nach Jena zu kommen; es hat sich nun aber Alles anders gestaltet. Klara ist von Weimar nach Bad Liebenstein bei Eisenach, zu Ihrer Freundin Emilie List, die unvermuthet von dort aus an sie schrieb. Dort bleibt sie denn auch noch einige Wochen bis zu unserer Trauung, wird aber auf der Rückreise sich nirgends aufhalten, so daß ich auch meinen Plan, ihr über Jena nach Weimar entgegenzureisen, aufgegeben habe. Unserer Trauung stehen nun (mit höherem Beistand) wohl keine Hindernisse mehr im Wege, wie Sie fürchteten. Wir sind gestern schon zum zweitenmal aufgeboten worden; ich hab es in Seligkeit angehört. Klara ist auch ganz glückselig, wie Sie sich denken können; es waren doch gar zu unwürdige Duldungen, die wir zu bestehen hatten. Von ihrem Aufenthalt in Jena und in Ihrem Hause schrieb sie mir mit großer Freude, Sie haben sie so schön geehrt, daß es auch mich auf das Innigste erfreut. Ihr Aufsatz ist mir ein neuer Beweis Ihrer freundlichen Gesinnung. Einiges darin, namentlich in Bezug meiner, scheint mir, wenn Sie den Ausdruck nicht mißdeuten wollen, zu enthusiastisch. Wenn der Artikel die wahre Unterschrift seines wohlwollenden Verfassers trüge (was ich Ihnen bei Ihrer Stellung übrigens keineswegs anmuthe) so hätte ich kein Bedenken.

Gegen anonyme enthusiastische Berichte hat aber das Publikum immer einen kleinen Verdacht, ob da nicht gute Freundschaft im Spiel, und ist sie es, da Sie uns ein lieber werther Freund sind, so will doch das Publikum eben den Namen wissen, um trauen und glauben zu können. Wie dem sei, Ihre Theilnahme thut mir im Herzen wohl, und ich hoffe, daß sie meine spätern Arbeiten wenigstens nicht schwächen werde. Wollen Sie nun Klara und mir eine öffentliche Anerkennung zu Theil werden lassen, so wäre das Frankfurter Journal allerdings ein guter Ort. Doch fürchte ich, hat die Redaction zu wenig Interesse an uns Ausländern. Versuchen Sie es, lieber Freund. Nimmt sie den Artikel nicht, so schlag' ich Abendzeitung oder noch lieber Elegante Zeitung vor.

Durch Härtels auf Fink influiren zu wollen, bin ich, aufrichtig gesprochen, zu stolz, wie mir überhaupt alles künstliche Belebenwollen der öffentlichen Meinung durch den Künstler selbst verhaßt ist. Was stark ist, dringt schon durch. Daß ich aber gegen gründliches und kenntnißreiches Urtheil taub wäre, glauben Sie wohl, daß es nicht ist, nur soll der Künstler nicht selbst dazu veranlassen. Klara ist ähnlich wie ich, so sehr sie auch Aufmunterung erfreut, und sie auch wirklich nöthig hat; sie hat mir oft unerklärliche melancholische Anfälle, worüber ich sie schon manchmal habe schelten müssen.

Genug davon und nur noch die Versicherung, die ich wohl kaum auszusprechen brauche, daß ich mich jetzt gar herrlich befinde in der Gegenwart wie in meinen Hoffnungen auf eine glückliche reiche Zukunft. Die Reise nach Petersburg hab' ich Klara'n feierlich angeloben müssen; sie wolle sonst allein hin, sagte sie. Ich traue es ihr in ihrer Sorglosigkeit für unser äußeres Wohl auch zu. Wie ungern ich aus meinem stillen Kreise scheide — das erlassen Sie mir zu sagen. Ich denke nicht ohne die größeste Betrübniß daran, und darf es doch Klara nicht wissen lassen. Körperlich wird es aber Klara eher nützlich sein; so zart sie ist, so ist sie doch gesund und kann wie ein Mann aushalten.

Adieu denn, mein theurer Freund; schreiben Sie mir bald wieder. Den Tag unserer Trauung laß ich Ihnen später wissen.

Mit herzlichem Gruß
Ihr
Robert Schumann.

39.

An Carl Koßmaly.[1])

Leipzig, den 9. May 1841.

Werther Herr und Freund!

Sie haben noch Einiges von der Redaction zu fordern, was ich gleich beilege. Ich wünschte mehr thun zu können, als meine Schuldigkeit. Aber Sie wissen, daß ich jetzt einen Hausstand habe, und daß die Verhältnisse andere geworden. Gewiß keine schlimmeren — da Sie so theilnehmend danach fragen. — — — Die Zeit, daß Sie nichts von mir gehört, ist in Glück und Arbeit verflossen.

Ich wünschte, daß Sie meine Symphonie kännten. Wie die mir Freude gemacht bei der Aufführung — und auch Anderen; denn sie ist mit einer Theilnahme aufgenommen worden, wie glaub' ich keine neuere Symphonie seit Beethoven. Ich habe nun schon allerhand andere Orchesterpläne und schon auch Vieles wieder fertig, was ich zum nächsten Winter aufführen lassen will. Die Symphonie erscheint übrigens bis zum Winter und dann haben Sie vielleicht Gelegenheit, sie zu hören und mir ein Wort darüber zu sagen.

In Ihrem Aufsatz über das Lied hatte es mich ein wenig betrübt, daß Sie mich in die *zweite* Klasse setzten. Ich verlangte nicht nach der ersten; aber auf einen *eigenen* Platz glaub' ich Anspruch zu haben und am allerwenigsten gern sehe ich mich R..., C.... rc. beigesellt. Ich weiß, daß mein Streben, meine Mittel über die Genannten bei weitem hinausgehen und ich hoffe, Sie selbst sagen Sich das und nennen mich deshalb nicht etwa eitel, was weit von mir abliegt. Offen und aufrichtig schreibe ich das; möchten Sie es so aufnehmen und sonst auch meine Worte *nur als* zu Ihnen, zu dem ich mich hingezogen fühle, gesprochen betrachten. Es wird schwer halten, Verleger für Ihre Compositionen zu finden, wenn Sie nicht persönlich kommen. Noch eine Frage — sie ist eigentlich noch nicht reif — darum aber auch im strengsten Vertrauen an Sie gerichtet. Hätten Sie Lust, später einmal meine Stelle an der Zeitung einzunehmen — als ordentlicher Redacteur — ich ziehe später in eine größere Stadt und wünschte das von mir gegründete Institut von guten Händen verwaltet. Sinnen Sie darüber nach. An

1) Lebt und wirkt jetzt als Capellmeister in Stettin.

einen längern Aufenthaltsort wie Leipzig knüpft sich eine Menge Vortheilhaftes auch für den Künstler.

Schicken Sie mir vorläufig doch mehr von Ihren Kompositionen. So klar mir Ihr schönes Streben ist, so möchte ich mich einem Verleger gegenüber doch nicht gerade anheischig machen, ob es auch im Publicum Anklang finde. Dazu bestimmt mich der vorwiegende Ernst in Ihren Arbeiten. Vielleicht haben Sie denn mehr Heiteres, Glückliches in Ihrem Compositionsvorrath — Davon möchte ich sehen — oder wenden Sie sich auch ganz zur größeren Orchestermusik und lassen dann aufführen — das macht Namen und flößt den Verlegern Respect ein. Schicken Sie mir auch bald möglichst für die Zeitung. Sie wissen, wie werth mir Ihre Beiträge sind. — — — — — — — — — — — — So leben Sie herzlich wohl und wirken und schaffen, was es hergeben will. Ihre Zukunft scheint mir nicht so düster, als Ihnen.

Theilnahmevoll
Ihr
ergebener
R. Schumann.

40.

An Carl Koßmaly.

Leipzig, den 28. Oktober 1841.

Mein theurer Herr und Freund!

Endlich — nicht wahr? Aber ich stecke so tief in Arbeiten, daß Sie mir verzeihen würden, kämen Sie in meine Arbeitsstube. Die Zeitung nimmt mir viel Zeit — dann die Vollendung mehrerer großer Orchesterstücke. Jetzt seh' ich schon mehr Land — und die ersten Zeilen richte ich wieder an Sie.

Was sollte ich gegen Sie haben? Waren Sie mir doch stets freundlich gesinnt und sind es noch. Könnte ich Ihnen nur den freudigen Künstlermuth geben, Ihnen irgend förderlich seyn! Ich wiederhole, daß Sie, um mit Verlegern Verbindungen anzuknüpfen, auf einige Zeit selbst nach Leipzig kommen müssen. Sodann schreiben Sie größere Stücke, Symphonien, Opern. Sie können es. Mit Kleinem ist schwer durchdringen.

Ihr schönes Lied „Die Weinende“ erscheint in dem nächsten (d. 15.) Heft der Beilagen. Möchte ich bald Neues von Ihnen sehen und hören! — Ihre Arbeiten f. d. Zeitschrift werden Sie sämmtlich abgedruckt gefunden haben. Senden Sie nur bald mehr. Ein Concert, das ich Ende nächsten Monats mit meiner Frau hier geben will, zwei Symphonien, die ich dazu geschrieben 2c., nehmen meine ganze Zeit in Anspruch, daß ich nur wenig für die Zeitschrift thun kann. —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Meine erste Symphonie erscheint in diesen Tagen. Dies ist dann immer ein Freudentag für einen Componisten. Ueber die Recension, die Sie in der alten mus. Ztg. gelesen, würden Sie — glaub' ich — losfahren und wettern, wenn Sie die Symphonie gehört hätten. Die Recension ist von einem hier bekannten (übrigens gar nicht dummen) Schmeichler Mendelssohn's den es geärgert hat, daß ich der erste unter den jungen Künstlern, der eine Symphonie geschrieben, die Effect macht. Genug davon; ich schreibe nicht gern, geschweige über längst Geschriebenes. Die Symphonie (die erste) liegt mir schon im Rücken; ich sehe schon andre Ziele wieder.

Die Zeit drängt und der Abend bricht herein.

Gedenken Sie meiner in Liebe.

R. Schumann.

41.

An Carl Koßmaly.

Leipzig, den 8. Januar 1842.

Beifolgend, mein verehrtester Freund, das Honorar für Ihre Beiträge beim Schluß des vorigen (XV.) Bandes. Wenn möglich, soll bald auch das für „Marschner“ folgen. Diesen und Ihren Brief habe ich richtig erhalten. Namentlich die allgemeinen Bemerkungen machen den Aufsatz interessant. Was das Urtheil über Marschner selbst anlangt, so kann ich freilich nicht durchaus beistimmen. Doch das haben Sie mit Ihrem guten Namen vertreten. Im Uebrigen verdient Marschner wohl einmal eine Auszeichnung und ich gönne sie ihm gern. Vielleicht auch, daß er sich zu neuen Werken aufrafft. Nun eine Bitte wiederum: ich verreise nächsten Monat auf zwei — in Folge einer Einladung vom philharmonischen Concert in Hamburg, das meine Symphonie aufführen will und mich dazu sammt Frau natürlich. Von da wollen wir nach Bremen, später vielleicht auch nördlicher. Da ist nun nöthig, soviel

Manuscript als möglich zusammenzutreiben — und ich bitte auch Sie, daß Sie mir schicken noch diesen Monat, was Sie irgend haben. Franz Schubert verdient wohl einmal ein bedeutendes Wort: Reizt Sie das nicht? Freilich seine größern Werke sind noch ungedruckt. Doch reichen die Gesang- und Claviersachen hin zu einem annähernden Bild. Denken Sie darüber nach. Kennen Sie seine Symphonie in C? Eine prächtige Composition, etwas lang, aber außerordentlich lebendig, im Charakter ganz neu. Suchen Sie, sie kennen zu lernen.

Daß Sie meine Symphonie aufführen wollen, soll mich freuen. In Partitur ist sie nicht da. Die 1ste Violinstimme enthält indeß den Gang des Ganzen ziemlich in sich. Einige Andeutungen behalte ich mir noch auf später vor. Die beiden Orchesterwerke, eine zweite Symphonie und eine Ouvertüre, Scherzo und Finale, die in unserm letzten Concert aufgeführt worden, haben den großen Beifall nicht gehabt, wie die erste. Es war eigentlich zu viel auf einmal — glaub' ich — und dann fehlte Mendelssohn als Dirigent. Das schadet aber alles nichts — ich weiß die Stücke stehen gegen die 1te keineswegs zurück und werden sich früher oder später in ihrer Weise auch geltend machen. Auf Ihr Hierherkommen im Sommer freue ich mich. Ich bin jedenfalls da. Bringen Sie nur auch neue Compositionen mit. Mendelssohn kommt, wie ich gewiß glaube, nächsten Winter wieder nach Leipzig zurück. Lieber Freund, der ist doch der beste Musiker, den die Welt jetzt hat. Glauben Sie nicht? Ein außerordentlicher Mensch — oder wie Santini in Rom von ihm sagt: ein monstrum sine vitio —

Nun hab' ich genug geschwatzt — und noch Manches heut abzuthun. Darum Addio für heute. Bleiben sie heiter und wohlgemuth und glauben an die Achtung Ihrer Freunde, zu denen Sie auch mich rechnen mögen.

Robert Schumann.

42.

An August Kahlert in Breslau.

Leipzig, d. 10. Mai 1842.

Mein verehrter Freund,

Hand's Aesthetik liegt schon seit Jahr und Tag bei mir — könnten Sie Sich zu einer Recension entschließen?

Dank für die Symphonierecension. Eine ganz vollkommene Aus-

führung würde Ihnen, glaub' ich, noch manches in einem anderen Lichte erscheinen lassen. Der Künstler muß aber schon froh sein, wenn er im Kritiker überhaupt Sympathieen angeregt — und dies hab ich bei Ihnen, wie mir jede Zeile Ihres Aufsatzes sagt. Meinen Liedercompositionen wünschte ich, daß Sie sich sie genauer ansähen. Sie sprechen von meiner Zukunft. Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleistet, und ich bin auch zufrieden damit.

Verzeihen Sie die vielen „mein" und „mir" und „ich" — ich möchte auch gern bald von Ihnen wieder hören.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die Zeitschrift steht seit einigen Jahren sehr gut. Vorher hatte sie aber freilich die Unterstützung ihrer Freunde nöthig wie jedes junge Blatt — dies glauben Sie mir wohl! Von nun an berechnen wir uns aber regelmäßig halbjährlich.

Meine Frau ist mir glücklich und mit Ehren ausgezeichnet von Copenhagen zurückgekommen; ich konnte sie leider nur bis Hamburg geleiten. Sie läßt Sie grüßen. Das Hamburger Unglück beschäftigt uns auf das Entsetzlichste.

Geben Sie mir bald gute Nachrichten von Ihrem inneren und äußeren Leben, und gedenken freundschaftlich

Ihres
R. Schumann.

43.

An Josef Fischhof.

Leipzig, den 28. Aug. 42.

Lieber Fischhof,

In Carlsbad konnten wir Sie leider nicht mehr aufsuchen, da wir zu spät von Elbogen zurückkamen, das uns übrigens ganz entzückt hat. Auch in Marienbad ging es uns ganz gut. Ich glaube Sie im Vorbeiflug im Postwagen rückwärts auf der rechten Seite gesehen zu haben. Daß wir den Fürst Metternich gesprochen, daß er uns sehr huldvoll aufgenommen, hat Ihnen vielleicht Frau Majorin Serre gesagt. Die Stunde wird mir unvergeßlich bleiben.

Heute nun hab' ich eine Bitte an Sie, daß Sie mir nämlich über das Salzburger Fest gleich berichten möchten, oder, ist es Ihnen

selbst nicht möglich, Jemanden andern für mich darum ersuchen. Meine Bitte wird hoffentlich noch zeitig genug an Sie gelangen. Also thun Sie's, Lieber.

Sehen Sie Liszt, so grüßen Sie ihn auf das Freundlichste von uns; ich habe Verlangen, ihn einmal wieder zu sehen.

Heute ist Göthe's Geburtstag, den ich recht göthisch zubringen will d. h. in Arbeit, aber auch Freude und Genuß. Also Adieu.

Viele Grüße von meiner Frau und von

Ihrem
Schumann.

44.

An Carl Koßmaly.

Leipzig, d. 1. September 1842.

Lieber Freund!

Ihr Brief kam spät, aber wie immer willkommen. Vieles darin hat mich sehr erfreut, vorzüglich daß einige Worte, die ich über Sie selbst fallen lassen, so freundlich von Ihnen aufgenommen worden sind. Es liegt so mancher schöne Gedanke in Ihnen vergraben, sprechend und singend — möchten Sie sie nicht zu lang in Kopf und Herzen ruhen lassen.

Was Sie über mich urtheilen, wünsche ich, daß es sich in der Folge, wo ich noch mehr zu leisten denke, bestätigen möge. Am zurückgelegten Weg freut mich manches; es ist aber nichts gegen die Aussichten, die ich sich mir in einzelnen schönen Stunden in der Ferne eröffnen sehe. Wissen Sie mein Morgen- und Abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken. Aber auch die Symphonie soll nicht vergessen werden.

Von Ihren Tageblättern hab' ich das Meiste gelesen. Mir gefällt immer an Ihnen, daß man hinter dem philosophirenden Kopf einen so gut praktischen Musiker erräth, und umgekehrt. Mit dem „Oppositionellen" haben Sie sehr Recht. Leider paßt gerade dieser Artikel nicht gut in mein Blatt, da doch der Christern'sche auch abgedruckt werden müßte, was mir als Eitelkeit ausgelegt werden würde. Sie sprachen davon, daß Sie von Schmidt in Wien Anträge bekommen hätten. Wünschen Sie es, so send' ich den Aufsatz an ihn; den Artikel aus dem Te-

legraphen werde ich mir dann zu verschaffen suchen und ihn beilegen. Schreiben Sie mir darüber. Dies bringt mich auf eine Bitte. Wir (meine Frau und ich) machten vor Kurzem einen Ausflug nach Böhmen u. a. nach Königswart, wo gerade der Fürst Metternich war. Er nahm uns sehr huldreich auf und versprach uns in den freundlichsten Worten seinen Schutz, wenn wir nach Wien kommen sollten. Dies hat mir einigermaßen Lust dahin gemacht. Nun möchte ich aber auch, daß die Leute dort etwas von meinen Compositionen erfahren und namentlich möchte ich meine 1. Symphonie, vielleicht auch eine andere, dort aufführen lassen. Die Wiener sind ein unwissend Volk, und wissen im Ganzen wenig, was draußen im Reich vorgeht. Anderntheils hat es freilich auch guten Klang in der Musikwelt und eine günstige Aufnahme von dorther berichtet, kann mir in mannigfacher Weise nützen. Wollten Sie nun vielleicht mich und meine Symphonie dort einführen, durch einen Artikel in der Schmidtschen Zeitung. Ich würde Ihnen in diesem Fall den 4händigen Clavierauszug und — wünschen Sie's — auch die Partitur schicken. Der Aufsatz müßte dann freilich noch im October dahin abgehen, weil wir, wenn wir reisen, schon im November abreisen würden. Hierauf schreiben Sie mir denn womöglich ein freundliches Ja, das ich Ihnen herzlich danke im Voraus. Einige Andeutungen, was mir bei der Symphonie im Herzen vorgegangen, sende ich Ihnen dann auch.

Wir sind in nebelhaften Umrissen von einander geschieden was mich hinterher oft lachen gemacht. Jetzt sind aber die guten Vorstellungen und Gedanken wieder bei einander, und Ihr Brief bestätigt mir das. Hoffentlich auch der meine Ihnen. Möchte ich denn recht oft so deutlich lebhaft vor Ihnen stehen, wie Sie mir, und dann nehmen Sie die Feder zur Hand und sagen mirs.

Ihr
Sie herzlichliebender
R. Sch.

45.

An Carl Koßmaly.

Leipzig, d. 5. Mai 1843.

Mein lieber Freund!

Es wird wenig aus diesem Briefe werden; vor meinem Fenster bläst und heult eine Meß-Musikbande, im Hause selbst ist viel Unruhe —

morgen soll getauft werden (unser zweites Mädchen) — und doch muß ich Ihnen einmal schreiben, da Sie immer so freundlich an mich denken. Dank für Ihre schönen Lieder; was ich darüber denke, verschweige ich, bis ich's in der Zeitung thu', was ehestens geschehen soll. Ließen Sie nur mehr drucken und kämen ganz nach Leipzig. Ueber die neue Theaterveränderung weiß man noch gar nichts Bestimmtes. Ein Dr. Schmidt soll es übernommen haben; ich kenne ihn etwas, und werde seiner Zeit gewiß von Ihnen sprechen.

Sonst war die Zeit, in der wir uns nicht sahen, eine recht ergiebige. Können Sie sich meine 3 Quartette, die erschienen sind, nicht einmal in Detmold vorspielen lassen? Das wünschte ich sehr. Dann erscheint bald ein Quintett für Pianof. rc. und ein Quartett desgl. und manches Andere. Im Augenblicke bin ich in einer großen Arbeit, der größten, die ich bis jetzt unternommen — es ist keine Oper — ich glaube beinahe ein neues Genre für den Concertsaal — daran will ich denn meinen ganzen Fleiß setzen und hoffe noch im Laufe des Jahres damit fertig zu werden.

Mit einiger Scheu lege ich Ihnen ein Paquet älterer Compositionen von mir bei. Sie werden, was unreif, unvollendet an ihnen ist, leicht entdecken. Es sind meistens Wiederspiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens; Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen; es ist wohl auch noch jetzt so, wo ich mich freilich und auch meine Kunst mehr beherrschen gelernt habe. Wie viele Freuden und Leiden in diesem kleinen Häuflein Noten zusammen begraben liegen, Ihr mitfühlendes Herz wird das herausfinden.

Von den Claviercompositionen, die ich für meine besten halte, konnte ich leider kein Exemplar auftreiben; es sind das, wie ich glaube: Die Kreisleriana, 6 Phantasiestücke, 4 Hefte Novelletten und ein Heft Romanzen. Gerade diese vier sind die letzten Claviercompositionen die ich geschrieben (im J. 1838). Doch auch die früheren werden Ihnen ein Bild meines Charakters, meines Strebens geben; ja gerade in den Versuchen liegen oft die meisten Keime der Zukunft. D'rum nehmen Sie sie wohlwollend auf mit ihren Mängeln — ich kann nichts weiter darüber sagen.

Diese Sachen sind alle nur wenig bekannt worden, aus natürlichen Gründen: 1, aus inneren der Schwierigkeit in Form und Gehalt, 2, weil ich kein Virtuos bin, der sie öffentlich vortragen könnte, 3, weil ich Redacteur meiner Zeitschrift, in der ich sie nicht erwähnen konnte,

4, weil Fink Redacteur der andern, der sie nicht erwähnen wollte. Es ist aber Manches anders geworden. Das Publicum nimmt, wie ich höre, jetzt grösseren Antheil an meinen Sachen, auch den älteren — Die Kinderscenen und Phantasiestücke, die ich Ihnen leider nicht mittheilen kann, haben sogar ein grösseres gefunden. Auch darin hat sich die Zeit verändert; sonst galt es mir gleich, ob man sich um mich bekümmere oder nicht — hat man Frau und Kinder, so wird das ganz anders — man muß ja an die Zukunft denken, man will auch die Früchte seiner Arbeit sehen, nicht die künstlerischen, sondern die prosaischen, die zum Leben gehören und diese bringt und vermehrt nur der grössere Ruf.

Nennen Sie es also nicht Eitelkeit, wenn ich Ihnen diese älteren Stücke jetzt, nachdem ich ihnen schon längst entwachsen bin, noch zuschicke und Ihr freundliches Anerbieten, ein Wort darüber irgendwo zu sagen, dankbar annehme. Ich habe die Künstler verachtet immer, wenn der Wisch noch naß aus der Druckerei kommt, ihn auch schon auf die Post befördern an die verschiedenen Redactionen. Doch, was mach' ich für Worte? Sie kennen mich ja und verstehen mich.

Stoff zu Betrachtungen — glaub ich — geben meine Arbeiten manchen — und wird es Ihnen leicht werden, darüber ein paar Spalten zusammen zu bringen. Da die meisten Sachen bei Härtels erschienen, so würden es diese gewiß sehr gern sehen, wenn in Ihrer Zeitung darüber noch gesprochen würde. Daß diese früheren Sachen noch jetzt zur Anzeige kommen, findet, was Sie anführen können, ja seinen Grund darin, daß die 4 ersten opus ausgenommen, seit über 10 Jahren über keines, von den andern in jener Zeitung etwas gesagt wurde. Die Form des Aufsatzes scheint mir passender die eines selbstständigen, als die gewöhnliche Recensionsweise zu sein. So thun Sie denn, lieber Freund, wie Sie wollen. Haben Sie sich durch diesen ersten Haufen durchgearbeitet, so sende ich Ihnen, wenn Sie wünschen, einen zweiten nach (meine Liederzeit), dann vielleicht die Symphonien, und meine letzen Kammermusiksachen.

Noch erwähn' ich, daß die Compositionen in den beiden gebundenen Büchern und in der Folge stehen, wie sie der Zeit nach geschrieben sind: Die Variationen und Papillons 1830 — bis zu dem Concert 1836. Die nicht eingebundenen folgen sich so: Phantasie 1836, Davidsbündlertänze 1837, 2. Sonate 1835—38, Kinderscenen 1838, alles andere 1839.

Hier haben Sie meine Bekenntnisse. Daß Bach und Jean Paul den größten Einfluß auf mich geübt in früheren Zeiten, finden Sie wohl ohne meine Anmerkung heraus. Jetzt bin ich wohl selbständiger geworden.

So möge die Sendung mit meinen besten Wünschen für Sie abgehen. Was Ihnen von den einzelnen Sachen gefällt, behalten Sie zum Andenken an mich.

Schreiben Sie nur bald ein Wort Ihrem

R. Sch.

46.

An Carl Koßmaly.

Leipzig, d. 25. Januar 1844.

Verehrter Freund!

Wie leid thut mir's jetzt, daß ich Ihnen nicht die Compositionen von mir schickte, die ich, wie ich Ihnen schon schrieb, gerade für meine besten halte — und Andere mit mir. Es sind das die Kreisleriana, Phantasiestücke, Romanzen und Novelletten. Wollten Sie sie noch kennen lernen, so hab ich bei Breitkopf und Härtel hinterlassen, daß man sie Ihnen nachschicke. Es bedarf dazu nur eines Wortes von Ihnen an Härtel's. So Vieles in Ihrem Aufsatz hat mich innig erfreut; über Einiges würden Sie anders sprechen, glaub' ich, wenn wir einmal länger zusammen wären. In jedem Fall danke ich Ihrer liebevollen Müh. Sie sind der Erste, der einmal ein tüchtiges Wort über mich gesprochen und überall sieht der Ernst und die Wahrheit heraus.

Dies Wenige für heute. Ich trete morgen eine große Reise an (vielleicht gar bis Moskau) von der ich erst im Frühling zurück zu kommen gedenke. Darum verzeihen Sie auch das Flüchtige dieser Zeilen. Recht oft will ich im Geist mit Ihnen sprechen.

Ihr

R. Sch.

47.

An Carl Koßmaly.

Leipzig, d. 24. Juni 1844.

Lieber Freund,

Verzeihen Sie, daß ich auf die Stelle Ihres Briefes an die Redaction, die mich angeht, erst jetzt antworte.

Ich leide noch an den Nachwehen der Reise, wo es immer Zeit kostet, sich wieder in's alte, alltägliche Leben zu gewöhnen. Die Reise haben wir glücklich überstanden, haben viel Interessantes und Schönes gesehen und erlebt. Nun muß ich wieder in die Arbeit, d. h. in die Musik. Um recht ungestört arbeiten zu können, hab' ich auch die Redaction der Zeitung niedergelegt. Ich bitte Sie nur, auch Lorenz immer recht fleißig zu unterstützen; er ist ein redlicher, ordentlicher Mensch und gewiß Ihres ganzen Vertrauens würdig. — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Sie schreiben an Lorenz, daß Sie die Capellmeisterstelle in Detmold verlassen zu wollen gedächten. Darf man wissen, was Ihre Pläne sind? Es interessirt mich und Sie schreiben mir wohl bald ein Wort?

Meinen herzlichen Gruß

Ihr
R. Schumann.

48.

An Ferdinand Hiller in Dresden.

(Ohne Datum. Jedenfalls 1845.)

Lieber Hiller,

Deine Vorschläge [1]) finde ich ganz in der Ordnung; vielleicht gestaltet sich alles so günstig.

Der Wirth im Hôtel de Saxe ist willig, auch Maj. Serre der Sache geneigt. Es bleibt aber noch vieles zu erwägen, auch das Verhalten der Capelle gegenüber zu besprechen. Wir haben daher eine neue Conferenz auf übermorgen Montag um 4 Uhr angesetzt, zu der auch Maj. Serre und C. Kaskel eingeladen sind. Komme doch ja dazu

1) Es betraf die zu gründenden Abonnementsconcerte in Dresden.

wenn Dich nicht wichtiges abhält. Kommen nur Abonnement-Conzerte zu Stande, sei es nun von unserer oder von anderer Seite — so ist doch ein Verdienst bei der Sache. Deine Phantasie hab' ich; es scheint mir (nach schnellem einmaligen Lesen) das einzig passende Wort dafür zu sein. Meine Frau ist seit zwei Tagen unwohl und durfte nicht spielen; vielleicht lernt sie aber noch so weit daran, daß Ihr es bis vor unserer Abreise nach L. noch einmal probiren könnt.

So denn auf baldiges Wiedersehen mit herzlichen Grüßen meiner Frau.

Sonnabend.

Dein
ergebener
R. Schumann.

49.

An Heinrich Dorn in Cöln.

Dresden, den 1. Decbr. 1845.

Mein verehrter Freund,

Verhulst sagte mir, daß Sie ihm mit Theilnahme von meiner Peri gesprochen und vielleicht eine Aufführung in Cöln beabsichtigten. Welche große Freude es mir sein würde, meine Musik in Ihrer ehrwürdigen Stadt erklingen zu hören, und unter Ihren Flügeln, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Es findet nun eine Aufführung der Peri am 6. December im nahen Elberfeld statt, und sie haben mich von daher um die Orchesterstimmen gebeten, die ich Ihnen zugeschickt. Ich dachte nun daran, daß auch Sie vielleicht meine Orchesterstimmen gebrauchen könnten, und bitte Sie in jedem Falle, ein paar Worte deshalb an Herrn F. W. Arnold in Elberfeld zu schreiben, ob dieser Ihnen die Stimmen zuschicken soll, oder nicht, in welchem letzteren Falle sie Hr. Arnold wieder an mich zurücksenden möge.

Wollen Sie auch mir einige Zeilen schreiben, so wird mir das ein Zeichen Ihrer alten Freundschaft für mich sein. Seit einem Jahre fast immer kränkelnd, würde mir dies doppelt wohlthun.

In immerwährender Anhänglichkeit

der Ihrige
Robert Schumann.

50.

An Ferdinand Hiller in Dresden.

Ohne Datum (Leipzig, den 2. Januar 1846.)

Lieber Hiller,

Wir sind ganz wohl und munter und wünschten Du hättest gestern zuhören können. Es ging alles auf das Beste. Nun haben wir aber unsre mancherlei Bekannte kaum sehen können und möchten noch einige Tage in Ruhe bleiben, die Klara sehr nöthig hat. Dienstag hoffen wir indeß, in jedem Fall wieder in D. zu sein. Das Mitspielen in Deinem Conzerte erlässest Du meiner Frau bis auf später — nicht wahr? Du weißest, wie gern sie Dir gefällig ist; es macht ihr aber zu viel Beschwerde jetzt; schon gestern war zu viel.

Ueber alles andere mündlich. Leben und Menschen hier muthen uns doch wieder sehr an. Früher oder später glaube ich doch, daß wir uns hier wieder ansiedeln.

David will nun zum 5. Conzert kommen. Hat er's Dir geschrieben? — Wegen der Mayer [1]) habe ich mich noch nicht erkundigt, will es aber heute. —

Verzeih das schlechte Geschreibe, ich habe aber wenig Ruhe heute. Adieu! Grüß Deine Frau und Cousine und behalte uns lieb.

R. Schumann.

Das Conzert erscheint bei Härtels, die Ouverture ꝛc. bei Kistner.

51.

An Heinrich Dorn.

Dresden, den 7. Januar 1846.

Verehrtester Freund,

So eben von Leipzig zurückgekommen, wo ich 14 Tage war, finde ich Ihren lieben Brief. Die Orchesterstimmen zur Peri lassen Sie sich von Elberfeld kommen, wenn Ihr Vorschlag, sie im Laufe des Winters in Köln aufzuführen, Anklang findet. Wo nicht, so haben Sie die Güte, mit einigen Zeilen Hrn. Arnold in Elberfeld zu benachrichtigen, daß er mir die Stimmen zurückschickt.

Wie gern wir Ihre Symphonie hier hören möchten, glauben Sie mir nicht; aber unsere Conzerte sind kaum mehr als ein Anfang der

---

1) Damals die erste Sängerin am Leipziger Stadttheater.

guten Sache; wir haben im Ganzen nur sechs diesen Winter, von denen schon drei gegeben sind und darin keine Mozart'sche, noch keine neue Symphonie auch. In den drei letzten (wird) nun, (wie) voraus bestimmt, die C-dur von Mozart, die Weihe der Töne und die von Gade darankommen. Da würde ich denn mit einem andern Vorschlag bei dem Directorium mit dem besten Willen nichts erreichen können.

Tannhäuser von Wagner wünscht ich, daß Sie sähen. Er enthält tiefes, originelles, überhaupt 100mal Besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches musikalisch-Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Muth dazu. Das Technische, die Instrumentirung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher. Er hat schon wieder einen neuen Text fertig „Lohengrin".

Hiller giebt morgen ein großes Conzert für das Weber-Denkmal; auch er war sehr fleißig im Sommer.

Meine Frau hat ein Heft Fugen drucken lassen; ich wünschte, daß Sie sie kennen lernten, auch meine Pedalstudien; vielleicht finden Sie sie Ihrer alten Lehren nicht ganz unwürdig. Sie werden in der nächsten Zeit von Manchem neuen von mir hören.

Unsere herzlichen Grüße noch; möchten Sie sich immer gern unserer erinnern.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

52.

An Carl Reinecke in Leipzig.

Dresden, den 22. Januar 1846.

Lieber Herr Reinecke,

Gestern fehlte es mir an Zeit, der Sendung einen Brief beizulegen — daher heute einige Zeilen. Mit vielem Interesse hab' ich Ihre Compositionen gelesen, mich an Vielem darin erfreut — an der bedeutenden Gewandtheit einerseits, dann an der edlen Richtung, die sich überhaupt darin ausspricht. Daß Sie noch nicht ganz Eigenes geben können, daß Erinnerungen an Vorbilder oft durchklingen, möge Sie selbst nicht irre machen. In so jungen Jahren, wie Sie stehen, ist alles Schaffen mehr oder weniger nur Reproduktion; so muß das Erz viele Wäschen durchgehen, ehe es gediegenes Metall wird.

Zur Ausbildung eigenen melodischen Sinnes bleibt immer das Beste, viel für Gesang, für selbstständigen Chor zu schreiben, überhaupt so viel wie möglich innerlich zu erfinden und zu bilden.

Sehen Sie mit Freude Ihrer Zukunft entgegen; vergessen Sie darüber auch den Clavierspieler nicht. Es ist eine schöne Sache — bedeutende Virtuosität, wenn sie das Mittel für Darstellung wahrer Kunstwerke ist.

Auch mir und meinen Compositionen schenken Sie ferneren Antheil; über Ihre ..... (unleserlich) musikalische Auffassung, feurige und energische Aufführung hab' ich wahre Freude gehabt. Ebenso wie über die Ihrer Genossen und Freunde. Vergessen Sie nicht Hr. Grabau, Königslöw und Wasielewsky [1]) freundlich von mir zu grüßen. Recht bald hoffe ich Sie wiederzusehen!

Ihr
ergebener
R. Schumann.

53.

An Josef Fischhof.

Dresden, den 23. November 46.
Montag früh.

Lieber Freund,

Wenige Stunden nach Empfang dieser Zeilen treffen wir hoffentlich selbst in Wien ein. Immer verschob ich unsere Abreise, und ich wollte Ihnen doch nicht eher schreiben, als ich Gewisses melden konnte. Sehr freuen wir uns auf Wien, auf Sie, auf die alten Bekannten; mögen Sie noch die alten Herzen haben. Eine neue Symphonie bring' ich mit, meine Frau ein neues Trio; jene tritt etwas geharnischt auf, dieses ist schon milder. Sie werden beides verstehen.

Im Lauf des Freitag kommen wir wahrscheinlich an; fragen Sie einmal in der St. Frankfurt nach!

Auf baldiges Wiedersehen
mit herzlichem Gruß
der Ihrige
R. Schumann.

1) Die Obengenannten hatten bei der kurz vorher stattgehabten Anwesenheit Schumann's in Leipzig eine musikalische Matinée veranstaltet, in welcher sie dem Meister unter Anderem seine drei Streichquartette op. 41 vorspielten.

54.

An Ferdinand Hiller.

Ohne Datum (Gegen Mitte 1847.)

Lieber Hiller,

Zu unserer Betrübniß bist Du so rasch von hier fort, daß wir Dir nicht einmal ein Lebewohl noch sagen konnten. Nun will ich es Dir wenigstens nachsenden. Gewiß wirst Du nach dem Bade ganz gesund und kräftig wieder zurückkommen. Daß Du so allein gereist, beunruhigt uns wie alle Deine Freunde; indeß zeugt es auch wieder von gutem Selbstvertrauen, und das bleibt doch der beste Arzt.

Uns geht es auch nicht zum Besten. Klara ist noch sehr angegriffen, und auch ich oft. Vielleicht daß uns die kleine Reise, die wir vorhaben, wieder Frische und Heiterkeit bringt.

Mit dem Text zur Oper geht es langsam, aber doch vorwärts. Ein guter freundlicher Mensch, unser R., aber schrecklich sentimental. Und gerade bei unserm Stoff hat er so ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel (daß es die Genoveva, die wir gewählt, weißest Du wohl schon?) Im Uebrigen bin ich glücklich über den schönen Stoff, und denke, daß er auch Deinen Beifall hat.

Sonst habe ich ein Trio in der letzten Zeit fertig gemacht, an dem mir Vieles sehr gefällt. Du sollst es, wenn Du wieder da bist, mit einem früheren, was ich vor einigen Jahren componirt, zusammen hören, auch das von meiner Klara.

Geschieht hier etwas in Sachen Deiner Oper, was Dich interessiren könnte, so schreib ich es Dir. Mache nur, daß Du bald selbst bei den Proben sein kannst, und schreib' uns auch einmal, wenn es Dich nicht anstrengt.

Klara will noch ein paar Zeilen schreiben, drum nimm nur meine herzlichen Wünsche und Grüße noch, auch Dank für Deine freundliche Theilnahme in der letztvergangenen Zeit.

Dein
ergebener
R. Sch.

55.

An Friedrich Hebbel in Wien.

Dresden, den 14. Mai 1847.

Hochgeehrter Herr!

Entschuldigen Sie die Freiheit, die sich ein Ihnen vielleicht gänzlich Unbekannter nimmt, Sie mit einer Bitte bekannt zu machen, deren Erfüllung einzig in Ihren Händen liegt und dem Bittsteller freilich eine große Freude sein würde.

Nach dem Lesen Ihrer Genoveva (ich bin Musiker) beschäftigte mich wie die Dichtung selbst, so auch der Gedanke, welch' herrlicher Stoff sie für die Musik sei. Je öfter ich Ihre Tragödie las, die ihres Gleichen sucht — lassen Sie mich darüber nichts weiter sagen —, je musikalisch lebendiger gestaltete sich die Poesie in mir. Endlich berieth ich mich mit einem hier lebenden poetisch begabten Mann, und, von der außerordentlichen Schönheit der Dichtung ergriffen, ging er schnell auf meinen Wunsch ein, sie mir zu einem Operngedicht nach besten Kräften umbilden zu wollen.

Zwei Acte liegen jetzt vor mir, die beiden letzten erhalte ich in diesen Tagen. Aber so viel guten Willen der Bearbeiter zeigte, so behagte mir doch das Wenigste; vor Allem es fehlte überall an Kraft — und der gewöhnliche Operntextstyl ist mir nun einmal zuwider, ich weiß zu solchen Tiraden keine Musik zu finden und mag sie nicht.

Endlich in einiger Desperation über das Gelingen fuhr es mir durch den Sinn, ob nicht der gerade Weg der beste, ob ich mich nicht an den rechten Poeten selbst wenden, ihn selbst um seinen Beistand angehen dürfte. Aber mißverstehen Sie mich nicht, verehrter Herr! Nicht als ob ich Ihnen zumuthete, Sie möchten, was Sie einmal im Tiefsten und Innersten erschaut und in Meisterschaft hingestellt, nun noch einmal opernhaft nachdichten — sondern daß Sie sich das Ganze ansähen, Ihr Urtheil mir sagten und nur hier und da Ihre kräftigende Hand anlegten, — dies wäre meine herzliche Bitte.

Thu ich Sie vergebens? Ist es nicht das eigene Kind, das um Ihren Schutz bittet! Und tritt es dann musikalisch angethan später vor Ihre Augen, so gern' möchte ich, daß Sie sagten, „auch so liebe ich

dich noch." Einstweilen las ich auch Judith. — So steht es doch noch nicht so schlimm um die Welt! Wo solche Genoveva- und Judith-Dichter noch leben, da sind wir noch lange nicht am Ende.

Eine Antwort von Ihnen, wenn Sie mich damit beehren wollten, trifft mich hier. Bringt sie ein Ja, will ich es Ihnen danken, wie ich kann, wo nicht, so zählen Sie mich doch jedenfalls zu Ihren aufrichtigsten Verehrern und geben mir Gelegenheit, es zu bethätigen.

Euer Wohlgeboren

ergebenster
Robert Schumann.

56.

An Friedrich Hebbel in Wien.

Dresden, den 28. Juni 1847.

Verehrter Herr!

Die Vollendung des Textes verzögerte sich etwas. Wir sind im letzten Act auf Schwierigkeiten gestoßen, deren wir uns nicht vorgesehen hatten. Nun wird das Buch schwerlich vor Ihrer Ankunft hier (Ende Juli, wie Sie mir schreiben) ganz fertig. Am Ende ist es so noch besser; mündlich verständigt man sich doch schneller. Möchten Sie nun auch die Güte haben, mir gleich Ihre Ankunft hier wissen zu lassen, damit ich Sie aufsuchen kann und bedürfen Sie etwa eines Führers in der fremden Stadt, so nehmen Sie mich dazu. Erlauben Sie dann auch, daß, wenn Sie Ihre Frau Gemahlin mitbringen, ich Ihr und Ihnen auch meine Frau vorstellen darf, deren Sie Sich so freundlich von Hamburg aus erinnern. Daß ich mich von Ihnen als Componist nicht gekannt glaubte, war eine Einbildung, mit der ich mich dafür strafen wollte, daß ich Sie auch nicht früher gekannt, als erst seit Anfang dieses Jahres; und Ihre Judith, Ihre Genoveva sind doch schon seit Jahren da — glanzvolle Gestirne, die Jeder kennen sollte — und ich bin doch sonst ziemlich beim Neusten.

Nun aber, wenn mir das Glück wird, Sie zu sehen, sind Sie mir kein Fremder mehr — und der „Diamant" hat zuletzt das Seinige noch gethan. Welch' Stück wieder — als tiefsinnige Komik und Naturfrische einzig in der ganzen deutschen Poesie.

Verzeihen Sie, daß ich Ihnen etwas sagen will, was mir nicht zukömmt, nämlich etwas sehr Lobendes über Ihre Poesie — aber so

viele Hände sind bereit, Ihnen den Kranz, den schönsten, höchsten zuzuerkennen — und so sei es auch dem Musiker verstattet, sein Blättchen dazu zu geben.

Ihr

ergebenster
R. Schumann.

57.

An Gustav Nottebohm in Wien.

Dresden, den 29. Juli 1847.

Lieber Nottebohm,

Die Handschrift möge Ihnen nicht ganz fremd geworden sein! Lange ist's, daß wir uns nicht gesehen; oft aber habe ich Ihrer gedacht, und hoffe dasselbe auch von Ihnen.

Zuerst in Kürze, was mich zu diesem Brief veranlaßt! Ich las in den Zeitungen von der Vacanz am Directorium des Conservatorium. Die Stelle ist eine, wie ich sie mir wohl wünsche; dazu fühle ich mich jetzt recht frisch an Kräften und sehne mich in einen regen Wirkungskreis. Ernstlich mich aber darum bewerben will ich nicht eher, als ich in allen Verhältnissen genau orientirt bin, und dazu sollen Sie mir hülfreiche Hand bieten und werden es gewiß auch, soweit ich Ihre Theilnahme für mich von früher her kenne.

Die Hauptsache also ist, Sie erwähnen gegen Niemanden meinen Namen, geben mir aber einen möglichst sicheren Bescheid über Alles, was Sie über die Wiederbesetzung der Stelle erfahren. Wissen möchte ich auch, warum Preyer die Stelle niedergelegt, sodann, wer über die Wahl zu entscheiden hat, ob der Ausschuß der Gesellschaft, und wer jetzt im Ausschuß sitzt, — wissen sodann, wer denn um die Stelle schon angehalten und wie sich die öffentliche Meinung und die der Musiker darüber ausspricht. Bei Ihren Nachforschungen bitte ich Sie aber, wie gesagt, meinen Namen noch aus dem Spiel zu lassen.

Bestimmteres über alle diese Punkte können Sie sicher durch Fischhof, A. Fuchs oder Likl erfahren. An Fischhof hätte ich selbst darum geschrieben; er ist aber, wie ich glaube, um die jetzige Zeit gewöhnlich auf Reisen, und so fürchtete ich, erhielt er meinen Brief zu spät. Ist er aber in Wien, so sagen Sie ihm dennoch nichts von diesem Brief; ich will erst Ihre Antwort abwarten.

Sein Sie denn so freundlich, lieber Nottebohm, und interessiren sich für die Sache, — geben Sie mir auch bald Nachricht: denn da bis zum 1. October die Stelle besetzt sein soll, ist keine Zeit zu versäumen.

Dies für heut', und egoistisch genug, nur dieses. Im Nächsten auch von Anderem. Daß Sie diese Zeilen recht wohl und heiter antreffen mögen, wünsch' ich und hoffe ich

Ihr
R. Sch.

58.

An Hiller in Düsseldorf.

Dresden, d. 1. Januar 1848.

Lieber Hiller,

Den ersten Brief im Jahr erhälst Du — und auch die erste Bitte um Entschuldigung meines langen Schweigens auf Deinen freundschaftlichen. Aber seit Du fort bist, habe ich viel Arbeit gehabt und auch abgethan. Doch davon nachher.

Neues giebt's nur wenig von hier zu sagen. Abonnementconzerte sollen nun doch drei sein — im Opernhause — die Wehen scheinen aber furchtbar. Wagner will auch Bach'sche Messen darin zu Gehör bringen. Ich sprach ihn vor Kurzem, er sieht nicht gut, will aber bald an Lohengrin.

Bei Bendemann's waren wir am Weihnachtsfeiertag — es geht ihnen gut, bis auf Hübner, der lange unwohl war. Oft gedenken wir Deiner. Auch in der Liedertafel, die mir Freude macht und zu manchem anregt. Dein „Kriegslied“ zeigte mir Hr. Bartheldes; gesungen haben wir's noch nicht. Von mir erscheinen auch 3 Patriotica nächstens; sieh Dir sie doch an.

Auch der Chorverein tritt in's Leben — den 5. zum ersten Mal. Bis jetzt sind 117 Mitglieder — d. h. 57 wirkliche, die andern zahlende. Dies Alles hat mich viel beschäftigt. Der Verlaß auf die Kräfte steigert sich doch mit der Arbeit; ich seh' es recht deutlich — und kann ich mich auch noch nicht recht gesund halten, so steht es doch auch nicht so schlimm, als es Grübelei manchmal vormalt.

Dabei war ich musikalisch sehr fleißig. Sprechen mag ich nicht davon, als ich ein Ziel des Gelingens sehe. Möchtest Du Dich auch

in Deinem Kreise ganz heimisch fühlen. Es wird Dir nicht ausbleiben — Freude und Lohn Deines Wirkens —

Die Stimmen der Peri wirst Du in den nächsten Tagen bekommen. Großen Spaß hat mir die Nachricht gemacht, daß sie in New-York nächstens zur Aufführung kommt.

— —

Nimm Dich des lieben Kindes, das Du ja mit aufwachsen gesehen, freundlich an! — Hast Du in Berlin wegen Deiner Oper Dich umgethan? — Und hast Du noch keinen Gedanken wegen eines neuen Oratoriums? Schreibe uns bald wieder! Meine Frau will noch ein paar Worte herschreiben.

Grüße die Deinige und gedenke manchmal Deines

ergebenen

R. Schumann.

59.

An Carl Reinecke nach Hamburg.

Dresden, d. 30. Juni 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Sehr hab' ich mich gefreut, wieder etwas von Ihnen zu hören, und daß Sie uns wieder etwas näher sind! Viele Freude, um es gleich zu sagen, hat mir auch das Notenheft gemacht, und wüßt' ich nicht, daß Sie ein Freund mancher meiner Compositionen sind, aus Ihren Uebertragungen müßt' ich es gemerkt haben. Im Grunde, wie Sie auch vermuthen, bin ich kein Freund von Liedertransscriptionen und die Liszt'schen sind mir zum Theil ein wahrer Gräuel. Unter Ihren Händen aber, lieber H. Reinecke, fühl' ich mich ganz wohl, und dies kömmt daher, weil Sie mich verstehen, wie Wenige, — die Musik gleichsam nur in ein anderes Gefäß schütten und zwar ohne Pfeffer und Zuthat à la Liszt. Deshalb freue ich mich Ihrer Arbeit und danke Ihnen recht sehr dafür!

Einiges speciell zu berühren: *der See* — vortrefflich. Ebenso die *Lotosblume*. Genauere Bezeichnung des Vortrags, auch des Pedal's — fügen Sie wohl später hinzu, wie auch bei den 1stimmigen Liedern. *Liebesbotschaft* gefällt mir sehr bis auf die beiden rothbekreuzten Stellen; ich wünschte sie einfacher. *Ständchen* klingt sehr hübsch. Beim Kreuz denk' ich mir auf G die Harmonie: $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$. Die Va-

riat. auf der letzten Seite scheint mir zu schwierig. Am Rhein lieb ich durchaus. Aber der Sonnenschein ist mir nicht einfach genug, auch das Nachspiel, wenn Sie es mir nicht übel nehmen, sagt mir nicht zu. Der Schluß der Melodie auf der Dominante scheint mir durchaus nicht fehlen zu dürfen. — Das Folgende wieder Excellent. Nun machen Sie aber noch das „Als ich zuerst Dich hab' gesehn". Es ist mir nicht gerade sehr an's Herz gewachsen; der Vollständigkeit halber säh' ich es doch gern.

Zu den 4stimmigen paßten noch die Minnesänger, wohl auch die Frühlingsglocken. Wie denken Sie den Titel zu machen? Setzen Sie sich — mit Hrn. Sch. fest! Sonst könnten wir leicht mit etwas überrascht werden!

Eine Ansicht der Correktur hätte ich gern und würde mich gleich an die Revision machen.

Eine Bearbeitung der 4stimmigen Ges. zu 1stimmigen billige ich nicht, eher zu 2stimmigen (für Frauenstimmen). Dann müßten aber einige transponirt werden. An Frl. Parish liegt ein Brief meiner Frau bei. Empfehlen Sie mich noch besonders der liebenswürdigen Dame!

Vor ungefähr 14 Tagen sandte ich ein eben erschienenes Trio von mir durch Whistling an Sie. Haben Sie es erhalten? Es sollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge. Vom 1sten Satz glaub' ich es beinah.

Vorigen Sonntag haben wir hier zum erstenmale die Schlußscene aus Faust mit Orchester, aber nur im engern Kreise aufgeführt. Ich glaubte mit dem Stück nie fertig zu werden, namentlich mit dem Schlußchor — nun hab' ich doch recht große Freude daran gehabt. Nächsten Winter möchte ich es in Leipzig aufführen — und vielleicht sind Sie dann dort! —

Von Ihren neuen Compositionen hab' ich leider nur die Ankündigungen gelesen; die Musikhändler hier halten nur das schlechteste auf ihren Lagern. Schreiben Sie mir von Ihren Arbeiten und Plänen; sein Sie meines innigen Antheils versichert.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

60.

An Gustav Nottebohm in Wien.

Dresden, d. 3. Juli 1848.

Lieber Freund,

Oft hab' ich Ihrer in diesen Zeiten gedacht, und daß die erschütternden Ereignisse, wie auf alle, auch auf Ihre Entschlüsse für die Zukunft einwirken möchten! Wien und Berlin, wie Sie selbst sagen, sind keine Stätte für den Musiker jetzt. Hier ist es äußerlich ruhiger; aber der großen allgemeinen Brandung kann doch zuletzt auch das politisch ziemlich träge Dresden nicht widerstehen. Aber aus Wien gehen Sie doch ja — Sie können es nun — und für den guten Musiker sah es ja von jeher dort schlimm, wenn er nicht zugleich etwa Charlatan oder Millionär war. Führe doch die Revolution auch in ihre Musikmägen; aber die Musikzeitung giebt ein schlechtes Exempel — und immer noch schreiben sie über mittelmäßige Virtuosen die Blätter voll, — und über die schaffenden Künstler verstehen sie nichts zu sagen. Wahrhaft erbärmlich ist's! —

Von Ihnen freue ich mich zu hören, was Sie gearbeitet haben. Ich lieber Nottebohm, war gräulich fleißig. Vor acht Tagen gaben wir die Scenen aus Faust und das hat mir Freude gemacht. Der Totaleindruck schien mir ein stärkerer als der der Peri — und dies liegt wohl in der großartigeren Dichtung. Außerdem ist ein Trio erschienen, von dem ich Ihnen wohl schrieb. Auch die Partituren meiner Streichquartette — ein Geburtstagsgeschenk von Härtel's — haben mich sehr erfreut. Endlich darf ich es Ihnen wohl sagen, daß meine Oper immer mehr anwächst, und daß ich sie mit Hülfe des Himmels doch in diesem Jahr zu beenden hoffe.

Frau und Kinder sind auch wohl. So hab' ich denn alle Ursache, zufrieden und dankbar zu sein.

Schreiben Sie mir nur bald, was Sie beschließen und sein Sie immer meines herzlichen Antheils sicher

Ihres

ergebenen

R. Schumann.

61.

An Franz Brendel in Leipzig.

Dresden, 3. Juli 1848.

Lieber Freund!

Da die Zeit drängte, so habe ich zur Einleitung in die Schlußscene aus „Faust“ Einiges aus dem Deyks'schen Buche gezogen. Billigen Sie es? — Die Aufführung ging vortrefflich von statten (im Privatkreise); der Totaleindruck schien mir gut, und den der „Peri“ zu überwiegen, und das ist wol Folge der großartigeren Dichtung, die auch mich zu größerer Anspannung meiner Kräfte aufforderte. Ich freue mich sehr, meinen Freunden in Leipzig die Musik vorzuführen, und hoffe zu Gott mit Anfang des Winters. Am liebsten war mir von Vielen zu hören, daß ihnen die Musik die Dichtung erst recht klar gemacht. Denn oft fürchtete ich den Vorwurf, „wozu Musik zu solch vollendeter Poesie?“ — Anderntheils fühlte ich es, seitdem ich diese Scene kenne, daß ihr gerade Musik größere Wirkung verleihen könnte. Nun, vielleicht können Sie bald selbst urtheilen! — Betrachten Sie das Vorige übrigens nur als eine Privatnotiz, und erwähnen davon nichts in der Zeitschrift.

Vielen Dank bin ich Ihnen noch schuldig für die übersandten Musikalien — namentlich für Palestrina. Das klingt doch manchmal wie Sphärenmusik — und dabei welche Kunst! Ich glaube doch, das ist der größte musikalische Genius, den Italien geschaffen.

Meine Vereine machen mir viel Freude, namentlich der für ganzen Chor. Wir singen jetzt die Missa solemnis von Beethoven prima vista, daß man wenigstens klug daraus wird — und das freut mich, wenn sie so durch Dick und Dünn nachmüssen. Es wird aber auch studirt, wenn es darauf ankömmt. So „Comala“ von Gade. Lieber Brendel, es scheint mir doch, als hätten die Leipziger dies Stück zu gering angeschlagen. Gewiß ists das bedeutendste der Neuzeit, das einzige, was einmal wieder einen Lorberkranz verdient. — Wie geht es mit der Zeitschrift? Es freut mich, daß sie den ersten Rang fortbehauptet. Wer ist der Magdeburger (?) von dem ich in der letzten Nummer las? Franz ist darin ganz vortrefflich charakterisirt, wie er überhaupt viel Schönes und Gutes enthält. Nur bei Meyerbeer und

Gabe möchte ich Fragezeichen machen; jenem ist zu viel Ehre, diesem zu wenig geschehen. Wie dem sei, Kenntniß, eigene Anschauungskraft, wahrhaft warme Theilnahme an der Fragestellung unserer Kunst zeichnen den Verfasser jedenfalls aus. Wer ist er? — Dasselbe gilt auch von Dörffel, seinen Aufsatz über die Symphonie habe ich mit Freuden gelesen. Nur über das Finale schien er mir noch den Eindruck der ersten Leipziger Aufführung im Sinne zu haben. Hörte er ihn jetzt, glaube ich gewiß, daß er ihn mehr befriedigte. Hunderterlei möchte ich noch schreiben; aber es geht nicht mehr. Darum nur noch viele Grüße.

R. Sch.

62.

An C. Reinecke.

Dresden, d. 4. October 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Nur zwei Zeilen heute — und mehr und ausführlichere Antwort auf Ihre erst heut erhaltene Sendung mit Correktur in den nächsten Tagen.

Das Album, namentlich von etwa Nro 8 an, wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüßte nicht, wenn ich mich je in so guter musikalischer Laune befunden hätte, als da ich die Stücke schrieb. Es strömte mir ordentlich zu. —

Nun noch eine vertrauliche Mittheilung. Ich habe von Schuberth 50 L'dor's Honorar verlangt. Finden Sie dies seinen Verhältnissen nach zu hoch, so schreiben Sie mir es offen. Findet es aber Sch. selbst nicht, um so besser. —

Auch ich, wie meine Frau schon, bitte Sie die Sache möglichst schnell ordnen zu helfen, da Weihnachten so nahe.

Ihr
R. Sch.

63.

An C. Reinecke.

Dresden, d. 6. October 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Erst den 4. Oct. habe ich also Ihre Sendung vom 19. Sept. erhalten, und Sie sehen daraus, wie langsam die Gelegenheiten sind.

Schreiben Sie mir nun gefälligst, auf welchem Wege ich die Correktur und die Lieder zuschicken soll, ob vielleicht durch Hrn. Schuberth's Commandite in Leipzig, oder wie sonst. Nur einige wenige Fehler hab' ich gefunden, auch gefällt mir so der Sonnenschein weit besser. Passend fänd' ich es, wenn bei den aus Männergesang in's Clavier übertragenen Liedern (wie bei den Minnesängern) dies mit einem Worte bemerkt würde.

Die Männergesanglieder haben Sie so gut wie möglich für die 2 Soprane bearbeitet, nur hier und da habe ich eine Note geändert. Am besten, glaub' ich, würde der träumende See für Sopran klingen (aber nach F-dur transponirt). Vielleicht nehmen Sie das noch hinzu.

Haben Sie denn vielen Dank für die Mühe und den Fleiß, die Sie diesen meinen ältern Kindern gewidmet; auch meine jüngsten — vorgestern abgegangenen — bitten um Ihre Theilnahme. Freilich liebt man die jüngsten immer am meisten; aber diese sind mir besonders an's Herz gewachsen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die ersten der Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstag und so kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu componiren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da spüren. Von den Kinderscenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Aelteren und für ältere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für jüngere enthält.

Aber was sprech' ich Ihnen vor, der Sie sich so theilnahmsvoll in meine Musik hineingedacht. Besser wie jeder Andere werden Sie den Sinn des Werkleins verstehen und ihm die rechten Seiten abgewinnen.

An Hrn. Schuberth wendete ich mich wegen der Herausgabe, weil Eile nothwendig ist, und weil ich glaube, wenn er will, setzt er etwas durch. Daß er übrigens kein schlechtes Geschäft damit macht, dafür möcht ich einstehen; von allen meinen Compositionen glaub' ich werden diese die populärsten. Nur muß auch das Album ein hübsches, entsprechendes Aeußere haben. Sagen Sie Hrn. Schuberth, sobald er wegen der Herausgabe entschlossen ist und sich für eine Leipziger Offizin entschieden hat, in der das Album gestochen wird, möge er mir den Namen der Offizin gleich sagen, damit ich dann in Leipzig, wohin ich

nächster Woche auf einige Tage reise, noch persönlich alles mit dem Stecher besprechen kann.

Erst dachte ich mir zu jedem der Stückchen eine Randzeichnung (Illustration) — aber wie gesagt, die Zeit bis Weihnachten ist zu kurz dazu. Aber für ein hübsches Titelblatt müßte jedenfalls gesorgt werden. Den Stich denke ich mir klein; wie in den Kinderscenen, und umrandet mit einer hübschen Arabeske — aber nicht hoch — sondern Querformat.

Theilen Sie von diesen meinen Gedanken Hrn. Schuberth noch mit, was Sie für gut finden und bitten ihn, im Fall er nicht eingeht, mir das Manuscript auf das Schleunigste **p. Post** zurückzuschicken, damit ich mich dann nach einem andern Verleger gleich umsehen kann.

Wann kommen Sie nach Leipzig? Sehr freue ich mich, mit Ihnen dort einige Wochen zusammen zu verleben, da ich im Monat Januar zum Einstudiren meiner Oper dort auf einige Zeit zu bleiben gedenke. Dann wollen wir nach Herzenslust musiciren und auch aus Ihrer Symphonie und dem Concerte, hoffe ich.

Empfehlen Sie uns Mad. Peterson und sein Sie selbst herzlich gegrüßt.

Ich bitte Sie mir umgehend zu melden, ob das Album richtig in Ihre Hände gelangt ist, und wie weit Sie etwa wegen der Ausgabe mit Schuberth gediehen sind.

Der Ihrige.
R. Sch.

64.

An C. Reinecke.

Dresden, d. 9. April 49.

Lieber Herr Reinecke,

Mit vielem Dank folgen hier die Manuscripte zurück. Die Sarabande [1]) ist ein alter Liebling von mir, die ich viele Dutzendmal mir vorgespielt. Nun aber gleich eine Bemerkung — ich hab mir den Vortrag immer Forte (markirt und kräftig) gedacht — und der Charakter der übrigen Sarabanden in den Suiten bestärkt mich darin. Fragen Sie doch vielleicht noch einen Musiker. Die Variationen haben Sie

1) Eine Bach'sche Sarabande, über welche C. Reinecke Variationen geschrieben und als op. 24 veröffentlicht hat.

mit Liebe geschrieben, das merkt man ihnen an. Mir gefällt Vieles und namentlich zeigen Sie sich auch in den canonischen Verschlingungen leicht und glücklich. Nun aber der Totaleindruck scheint mir kein befriedigender, und dies liegt wohl an der Kürze, und wenn Sie mir's nicht übel nehmen, an der Unruhe des Finale's [1]). Auch wär's gut, wenn das Thema ein breiteres wäre — sinnen Sie darüber nach! Das Hauptmotiv müßte natürlich bleiben, — der $\frac{4}{2}$ Takt aber in jedem Fall in Allabreve C umgeändert werden.

Sodann klingt mir Manches hier und da nicht voll genug; da läßt sich ja auch nachhelfen.

Ein etwas sonderbares Ansehen hat die 3. Variation, namentlich gleich der 1. Takt, der doch eigentlich noch in die 2. Variation gehört. Wollen Sie den $\frac{2}{4}$ Takt nicht lieber erst mit dem: anfangen?

Mein Rath ist, legen Sie die Variationen ein paar Monate hin, und dann die letzte Hand daran.

Von den Myrthen sagen mir besonders zu:

1) Die Widmung,
2) Die Lotosblume,
3) Du bist wie eine Blume,

an denen ich nichts zu ändern wüßte.

Auch der Nußbaum gefällt mir, bis auf die rothbekreuzte Stelle, die eine Octave tiefer besser klingt.

Von guter Wirkung sind auch die Lieder der Braut — nur im 2. möcht' ich das Vorspiel weg.

Dagegen gefällt mir die Verlegung der Melodie in die tiefere Octave in d. L. a. d. östlichen Rosen nicht — und auch das hochländische Wiegenlied lassen Sie ja doch ganz einfach; es macht viel bessere Wirkung.

Die 2 venetianischen Lieder —, glaub' ich, eignen sich am wenigsten für's Clavier; sie sind zu kurz und eigentlich nicht bedeutend genug für die Mühe, die sie dem Spieler machen. (Unter uns gesagt, der Componist hat daran die meiste Schuld.) —

Hier haben Sie nun mein aufrichtiges Urtheil und sind mir nicht

---

1) Ist im Sinne Schumann's geändert worden.

bös darum; wie lieb und theuer mir die Theilnahme ist, die Sie meinen Compositionen geschenkt, wissen Sie ja. —

Nun bitte ich noch auf eine möglichst hübsche Folge der Lieder zu denken — namentlich daß sie auch in den Tonarten nicht zu schnell und fremdartig wechseln. Sodann bitt' ich Hrn. Senff um eine Revision, wenn es so weit ist, wie Sie dasselbe auch Hrn. Schuberth sagen möchten. Es bleibt sonst zu viel Aergerliches stehen.

Verzeihung um die Flucht dieser Zeilen; ich habe noch einen Ausflug vor.

Mit herzlichen Grüßen

R. Sch.

65.

An Franz Brendel in Leipzig.

(Ostern 1849.)

Lieber Brendel!

Der junge Herr von Bülow bittet mich um ein paar Zeilen an Sie, die ich ihm mit Vergnügen gebe, da er ein sehr guter Clavierspieler und sonst auch ein gebildeter, nach näherer Bekanntschaft wol zu leidender Mensch ist. Ich bitte ihn freundlich aufzunehmen. — Meine Oper, vielmehr ihre Aufführung soll durch Intriguen dortiger Musiker möglichst verzögert werden. So schreibt man mir. Aber ich glaube es nicht. Und wäre es, so kann es zuletzt nur nützen. Ehrlichkeit währt am längsten — und daß ich es gut und ehrlich meine mit der Kunst, das wissen Sie ja.

Für heute im Flug nur dies Wenige. Ueber kurz oder lang sehen wir uns, hoffe ich.

Ihr

R. Sch.

Ihr Aufsatz über die Kritik des Publicum's hat mir sehr gefallen — auch der über das Arrangement meiner Symphonie mich gefreut; nur war darin Gade vergessen worden, was mir leid thut.

66.

An Ferdinand Hiller.

Dresden, d. 10. April 1849.

Lieber Hiller,

Lange ist's wieder her, daß Du nichts von uns gehört — und ich darf doch nicht länger säumen, Dir wieder einmal einen Gruß zu senden.

Durch Reinecke erfuhren wir von Zeit zu Zeit von Dir, daß es Dir und Deiner Frau immer wohl ergangen, daß Du immer fleißig warst und guten Muthes. So war's auch, lieber Hiller, bei uns mit wenigen Ausnahmen. Auch haben wir beide im vergangenen Winter nach Kräften geschafft und gearbeitet.

Viel Freude macht mir mein Chorverein (60—70 Mitglieder), in dem ich mir alle Musik, die ich liebe, nach Lust und Gefallen zu recht machen kann. Den Männergesangverein hab' ich dagegen aufgegeben; ich fand doch da zu wenig eigentlich musikalisches Streben — und fühlte mich nicht hinpassend, so hübsche Leute es waren. MD. Otto hat sie wieder unter sich.

Den jungen Ritter, hab' ich, glaub' ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entschieden musikalisch organisirte Natur, aber freilich noch sehr unklar; ich weiß nicht, ob er einmal sehr bedeutendes leisten wird, oder spurlos verschwinden. Er bedürfte einer fortwährenden Leitung.

Hier hast Du Bericht über Deine Hinterlassenschaften, für die ich Dir übrigens nochmals danke. Namentlich hat mir doch die Liedertafel das Bewußtsein meiner Direktionskräfte wieder gegeben, die ich in nervöser Hypochondrie ganz gebrochen glaubte; ich fühle mich darin jetzt ganz zu Hause.

Von Deiner Symphonie hörte ich von vielen Seiten das Beste: hier ist leider zur Aufführung neuer Werke keine Aussicht. Du kennst ja die Verhältnisse. Die Faulheit ist größer denn je. —

Reinecke erzählte mir auch, daß Du eine Symphonie von mir aufgeführt. Ist dies die 2!? Dann wäre mir's lieb, Dein Urtheil darüber zu wissen. Ist sie auch schon gedruckt, so läßt sich aus solchem Ideenaustausch immer für die Zukunft nützen.

Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit — mein fruchtbarstes Jahr war es — als ob die äußern Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar hereinbrechende.

Mein Jugendalbum kennst Du wohl? Gefällt Dir's nicht? Es hat schnelle und große Verbreitung gefunden, wie mir der Verleger schreibt. Sodann erscheinen in der nächsten Zeit ein Kirchenstück für Chor und Orchester (ein Rückert'scher Text), ein Heft kanonischer Gesänge f. Männerstimmen, zwei Hefte 4händige Stücke, ein Heft Phantasiestücke für Pfte. u. Clarinette, ein Adagio und Allegro f. Horn und Pfte., ein paar Hefte Balladen für Chor, die sehr gut klingen. Und ganz vor Kurzem hab ich ein Concertstück für vier Hörner mit Begl. des großen Orchesters gemacht, was mir wie eines meiner besten Stücke vorkömmt — dann fällt auch die Beendigung der Oper in das vorige Jahr, die nun nach der Messe in Leipzig gegeben werden soll. Kurz, ich kann nur dankbar sein, daß mir in dieser schweren Zeit so viel Kraft zum Arbeiten übrig blieb. —

Nun genug für heute — mögen Dich diese Zeilen gesund und wohl treffen — grüß Deine Frau und laß bald von Dir hören.

Dein Freund
Robert Schumann.

67.

An Carl Reinecke nach Leipzig.

Lieber Herr Reinecke,

Verzeihen Sie die verspätete Antwort: die ganze vorige Woche war ich sehr beschäftigt.

Die Verarbeitung des Liedes in Es gefällt mir 100mal besser, als das frühere. Vielen Dank für die Mühe!

Die 3—4 Verse des Wiegenliedes wären wohl mit ganz kleiner Schrift zwischen das Liniensystem anzubringen. Ueberhaupt sagen Sie doch gef. Herrn Kistner, daß er die Textschrift mit möglichst kleiner Schrift stechen läßt. So große wie die in Schuberth's Heften, giebt ein ganz häßliches Ansehen. Die venetianischen Lieder scheinen mir wie gesagt gar zu klein. Lassen Sie sie lieber aus!

Daß wir nicht feiern, möge Ihnen der kleine Zeddel beweisen. Das Trio ist das von mir zuletzt componirte (in F-dur) — es ist von ganz anderem Charakter, als das in D — und wirkt freundlicher und schneller. Auf den Anfang des Adagio — und auf ein Allegretto (statt des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kommt.

Das Liederspiel ist in der Form etwas Originelles (glaub ich) das Ganze vom heitersten Effekt. Ich wünsche, Sie hörten es bald.

Gehen Sie noch nach Bremen! Und kommen Sie nicht zum Winter wieder nach Leipzig?

Geben Sie mir dann und wann Nachricht, und vorzüglich von Ihren Compositionen.

Den 1. Mai 49.

Das schreibt man gern.

Freundlichen Gruß.
R. Sch.

68.

An Franz Brendel in Leipzig.

Dresden, 17. Juni 1849.

Lieber Brendel!

Zur Versammlung werde ich kommen, wenn bis dahin meine Frau, die nächsten Monat ihrer Niederkunft entgegensieht, wieder ganz wohlauf sein wird.

Die Orientalia folgen hier; man muß, glaube ich, sich erst hineinschmecken. Urtheilen Sie, wenn ich bitten darf, nicht auf einmal hören. — Sie ermuntern mich immer so freundlich, lieber Brendel — haben Sie Dank dafür! Ach ja — von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, der Musik zu erzählen, dies fühl ich, ist mir vor vielen Andern zuertheilt worden. Und daß Sie es den Leuten manchmal vorhalten, wie stark eben meine Musik in der Gegenwart wurzelt und etwas ganz anderes will als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung, dies freut mich und muntert mich auf zu höherem Streben. Auch wird, was mich zu sehen erfreut, die Theilnahme an diesem nun immer mehr noch ausgebreitet; aus vielen Zeichen von nah und fern sehe ich das. Die ganze Zeit über habe ich viel, sehr viel gearbeitet; noch nie drängte es mich so, ward mir's so leicht. Aber die letzten Märsche haben mir doch die größte Freude gemacht. Nun, möchte es auch Andern so scheinen und Sie und die anderen Theilnehmenden in L. meinem Streben ein freundliches Auge offen halten.

Ihr
R. Sch.

69.

An Franz Brendel in Leipzig.

Lieber Freund!

Nach einer Notiz in der Leipziger Zeitung scheint mein Faustſtück

wenig Theilnahme in L. gefunden zu haben. Wie ich nun niemals gern überschätzt mich sehe, so doch auch ein lange mit Liebe und Fleiß gehegtes Werk nicht unterschätzt — aber einmaliges Hören reicht nie zur vollständigen Würdigung aus. — Ich würde Ihnen daher, wenn Sie es wünschen, mit Vergnügen die Partitur zuschicken. Schreiben Sie mir deßhalb ein Wort!

Die hiesige Aufführung war eine so gute, wie sie nach nur zwei kurzen Orchesterproben es sein konnte. Die Chöre gingen vortrefflich und sangen mit der größten Lust. Auch die Solopartien waren ausgezeichnet, neben Frl. Schwarzbach und Hrn. Weixelstorfer namentlich Mitterwurzer, der als Dr. Marianus in der Arie mit Harfe wunderschön gesungen und Alles entzückte. Das Publikum hörte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit.

Hier haben Sie zugleich eine Notiz für die Zeitung, da Ihr Correspondent nie in ein Concert kommt und doch darüber schreibt!

Ein Versehen des Leipziger Concertarrangements war es vielleicht auch, daß sie das Stück zu Anfang des Concertes setzten. Die Scene hat in ihrer ganzen Gestaltung einen Schlußcharakter; die einzelnen Theile sind keine ausgeführten; es muß alles rasch und rund ineinander greifen u. s. w., um zur höchsten Spitze, die mir in dem ersten Auftreten der Worte: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“ (kurz vor Anfang des lebhaften Schlußchores) zu sein scheint, zu gelangen.

Nun genug — und sehen Sie selbst in der Partitur nach, die ich, wenn Sie wollen, gleich zuschicke.

Freundschaftlichen Gruß.

Dresden, 1. Sept. 1849. R. Sch.

70.

An Franz Brendel in Leipzig.

Dresden, 18. September 1849.

Lieber Freund!

Alles, was ich von Ihnen über „Faust“ gelesen, hat mir große Freude gemacht. Der äußere Erfolg war mir vor der Aufführung klar; ich habe keinen andern erwartet. Aber daß ich Einzelne mit der Musik treffen würde wußte ich wol auch. Mit dem Schlußchor, wie Sie ihn gehört haben, war ich nie zufrieden; die zweite Bearbeitung ist der, die Sie kennen, gewiß beiweitem vorzuziehen. Ich wählte aber jene, da die Stimmen der zweiten Arbeit noch nicht ausgeschrieben waren. Zu einer

Wiederholung der Aufführung in L. wähle ich gewiß die andere. Und dann führe ich wol auch noch Einiges aus dem 1. Theil des „Faust“ auf.

Ueber *** sind Sie im Irrthum. Er ist ein ehrlicher Künstler; ich habe die Beweise, und zwar in Menge in Händen. Er hat sich meinen Bestrebungen immer höchst theilnehmend gezeigt. Und er wäre nicht der, der er ist, wenns anders wäre. Denn ein Künstler, der seinen Zeitgenossen, den bessern, die Anerkennung ihres Strebens verweigert, wäre zu den Verlornen zu zählen — und von diesen nehmen Sie *** nur aus.

Ueberhaupt weiß ich nicht, was man mit der sogenannten Nichtanerkennung will, mit der ich heimgesucht sein soll. Das Gegentheil wird mir oft und in vollem Maaße zutheil — und wie oft hat Ihre Zeitschrift die Beweise davon gegeben. Und dann habe ich, wenn auch meine prosaischen, doch sehr überzeugenden in den Verlegern, die ziemlich nach meinen Compositionen verlangen und sie sehr hoch bezahlen. Ich spreche nicht gern von derlei Dingen, aber ich kann Ihnen im Vertrauen mittheilen, wie z. B. das Jugendalbum einen Absatz gefunden, wie wenig oder gar keine Werke der neueren Zeit — dies hab ich vom Verleger selbst — und dasselbe ist mit vielen Liederheften der Fall. Und wo sind die Componisten, deren Werke alle gleiche Verbreitung fänden? Welch vortreffliches Opus sind die Variationen in D-moll von Mendelssohn — fragen Sie einmal, ob deren Verbreitung nur ein Viertel so groß ist, als z. B. die Lieder ohne Worte. Und dann, wo ist der allgemein anerkannte Componist, wo giebt es eine von Allen anerkannte Sacrosanctitas eines Werkes, und wäre es des höchsten! — Freilich hab ich es mir sauer werden lassen, und zwanzig Jahre hindurch, unbekümmert um Lob und Tadel, dem einen Ziele zugestrebt, ein treuer Diener der Kunst zu heißen. Aber ist es denn keine Genugthuung, dann von seinen Arbeiten in der Weise gesprochen zu sehen, wie Sie, wie Andere es oft thaten. Also wie gesagt, ich bin ganz zufrieden mit der Anerkennung, die mir bisher in immer größerem Maße zutheil geworden. Mit Vornirten, Mittelmäßigen freilich führt einen der Zufall wol auch zusammen, um die muß man sich nicht kümmern. Wegen der Oper thun Sie vorderhand nichts. Bin Ihnen übrigens recht dankbar für den guten Willen.

Ihre Musikalien können Sie zu jeder Zeit haben; schreiben Sie mir, ob ich sie Ihnen schicken, oder bis auf Ihre Hierherkunft warten soll. — Sendet Ihnen Kistner seine Verlagsartikel nicht zu? Dann

werde ich es thun. Etwas in der Art, wie das „Spanische Liederspiel" ist, habe ich (glaube ich) noch nicht geschrieben. Sehr glücklich war ich, als ich daran arbeitete. Ich wünschte, Sie hörten es von vier schönen Stimmen — wie wir es hier gehört.

Freundlichen Gruß von
Ihrem
ergebenen
R. Schumann.

71.

An Heinrich Dorn in Berlin.

Dresden, den 6. Nov. 1849.

Verehrtester Herr Capellmeister,

Es war längst meine Absicht, der Intendanz des Königl. Theaters meine Oper zuzuschicken. Da es sich nun so schön trifft, daß Sie selbst, mein alter verehrter Präceptor, an die Spitze des Instituts berufen sind, so dachte ich mich zuerst an Sie zu wenden, mit der Bitte, mir in der Angelegenheit Ihren gütigen Rath und Beistand angedeihen zu lassen.

Buch und Partitur können Sie gleich haben. „Genoveva"! Dabei denken Sie aber nicht an die alte sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte, wie es jede dramatische Dichtung sein soll; wie denn dem Text mehr die Hebbel'sche Tragödie zum Grunde gelegt ist.

Doch das werden Sie alles am Besten aus dem Buch und der Musik selbst herauslesen.

Wollen Sie mir denn zunächst mit ein paar Worten schreiben, ob Sie jetzt Zeit haben, meinem Werke einige Stunden zu schenken, und was dann zu thun sei, die Sache schnell vorwärts zu bringen, so haben Sie vielen Dank im Voraus.

Hr. von Küstner hat sich uns bei unserer letzten Anwesenheit in Berlin sehr artig gezeigt. So auch Graf Redern.

In Leipzig wird die Oper Anfang Februar gegeben, auch in Frankfurt hoffe ich bald, von wo aus Ihr Hr. Bruder sie zu begehren so freundlich war. Warum ich sie hier nicht zuerst zur Aufführung gebracht, will ich Ihnen gelegentlich mittheilen.

Nun genug von mir.

Nehmen Sie noch meinen Glückwunsch zum neuen Wirkungskreis, — auch den meiner Frau, die sich Ihrer immer in alter Anhänglichkeit erinnert, und gedenken unserer freundschaftlich.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

72.

An Emanuel Klitzsch in Zwickau.

Dresden, d. 19. December 1849.

Geehrter Freund,

Nur wenige Zeilen sind mir Ihnen zu schreiben vergönnt. Seit acht Tagen leide ich an einer Augenentzündung, durfte die ganze Zeit her weder schreiben, noch lesen. Erst seit gestern geht es etwas besser. Doch muß ich mich noch sehr schonen.

Zur Sache und zur Erklärung des beifolgenden Album. Ich hatte Brendel im Interesse Härtels gebeten, von letzterem womöglich noch vor dem Fest eine Anzeige in seiner Zeitung erscheinen zu lassen und Sie vorschlagsweise zu meinem Kritiker angeführt, da Sie mich, glaub ich, von allen mit am besten verstehen. Er schreibt mir nun, vor dem Feste sei ein Erscheinen der Kritik wohl nicht mehr möglich, er wäre aber ganz damit einverstanden, daß Sie die Anzeige übernähmen. Zu diesem Zweck lege ich nun das Exemplar bei. Sie werden es am besten aussprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemessene Gedichte, und zwar nur von den besten Dichtern, gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen überzugehen mich bemühte. Mignon schließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend. Möchte es Ihnen denn eine Arbeit sein, die Sie gern machten! Von Ihnen selbst verlangt es mich bald Genaueres zu hören. So lange sah ich auch nichts von Ihren Compositionen. Sein Sie vielmals gegrüßt und hören nicht auf, in der Kunst zu vergessen, was Widerwärtiges das Leben zu Zeiten bringen mag.

Der Ihrige
R. Schumann.

73.

An Stackerjan in Oldenburg.

Düsseldorf, den 13. Januar 1851.

Geehrter Herr,

Im Drange vieler Arbeiten komme ich erst heute dazu, Ihnen den Empfang ihrer Zeilen zu melden.

Wie mich ein Beweis so inniger Theilnahme erfreuen muß, brauche ich wohl nicht zu sagen. Es ist eigen, daß mir in letzter Zeit ähnliche von Genossen Ihres Standes zu Theil wurden.

Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir Alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höhern Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein.

Haben Sie nochmals Dank und erhalten meinen Bestrebungen freundlichen Antheil.

Ihrem
ergebenen
R. Schumann.

74.

An Moritz Horn in Chemnitz.

Düsseldorf, den 21. April 1851.

Geehrter Herr,

Im Drange vieler Geschäfte kam ich erst heute dazu, Ihre freundliche Sendung zu beantworten. Gewiß eignet sich die Dichtung[1]) zur Musik, und es sind mir auch schon eine Menge Melodieen dazu durch den Sinn gegangen. Aber es müßte viel gekürzt werden, vieles dramatischer gehalten sein. Dies aber nur im Betracht zur musikalischen Composition, dem Gedicht als Gedicht bin ich weit entfernt, diese Ausstellung zu machen.

Auf dem beifolgenden Zeddel habe ich mir erlaubt, einige die Aenderungen betreffende Bemerkungen zu machen. Bis zu den Worten:

und bittet freundlich hier
Um Obdach — —

wäre ziemlich alles musikalischer Behandlung fähig. Von da an müßte die Handlung aber lebendiger, dramatischer sich entwickeln.

---

1) Es war das Gedicht „Der Rose Pilgerfahrt".

Würden Sie sich dazu entschließen, eben nur zu Gunsten der musikalischen Composition einiges zu verändern, so hätte ich die größte Lust, die Dichtung zu componiren. Sie lebt mir eben so frisch im Sinn, daß mir, je eher Sie diese Aenderungen unternähmen, dies um so lieber sein würde. Gäben Sie das Gedicht in Druck, so könnten Sie wohl immer Ihre jetzige Fassung beibehalten und man könnte auf die Composition den Beisatz machen: „nach einem Gedicht von 2c. 2c."

Dies sei denn Ihrer freundlichen Berücksichtigung empfohlen. Es sollte mich freuen, wenn ich die Composition bald in Angriff nehmen könnte.

Wollen Sie auch die Gefälligkeit haben, Herrn *.* für seine Zeilen an mich bestens zu danken, und haben Sie selbst vielen Dank, daß Sie mich mit der zarten Dichtung bekannt gemacht.

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
R. Schumann.

75.

An M. Horn.

Düsseldorf, den 3. Mai 1851.

Geehrter Herr!

Mit vielem Danke für das Uebersandte habe ich noch folgende Vorschläge: Die No. 4 der zweiten Abtheilung möchte gleichfalls dramatisirt werden zu einem Terzett oder Quartett, vielleicht nach folgender Form:

Todtengräber: Auf diese Bank von Linden 2c.
mein Kind du glücklich sein, (4 Zeilen)

Solo. Rosa (allein) das langersehnte Glück, einem treuen Herzen anzugehören, werde ich finden 2c.
(4—8 Zeilen).

Terzett oder Quartett: Todtengräber (ruft aus dem Haus) Komm herein, Töchterlein. Begrüßung der beiden Müllersleute und Freude über das schmucke Kind mit kurzer Andeutung des Verlustes ihrer verlornen Tochter. Rose wird als ihr Pflegekind angenommen.
(12—16 Zeilen) Hierauf Nr. 5 wie im Original.

Dabei bemerke ich, daß für diese Quartettform kürzere Sätze (einzeilige Verse) die günstigsten sind.

Dann noch eine Bemerkung über das Schlußlied: „O Frühlings-

luft, noch kaum gegrüßt" 2c. Ich verstehe es als Dichtung sehr wohl und daß das Ganze mir vorleuchtet. Aber der Musik ist der Schluß, wie er jetzt ist, wenig günstig. Man möchte doch am liebsten mit einem Chorstück schließen. Wäre nicht irgendwie hier ein erhebender Gedanken anzubringen?

Könnten Sie mir vor Allem die Scene in der Mühle schicken, so wär' es mir lieb, mit dem Schlußchor hat es weniger Eile. Ich gedachte nämlich noch in diesem Monate ein Stück in der Arbeit vorwärts zu bringen, manches ist auch bereits fertig.

Verzeihen Sie die Flucht dieser Zeilen.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

76.

An M. Horn.

Düsseldorf, den 9. Juni 1851.

Erst heute, geehrter Herr, wird es mir möglich, auf Ihre letzten freundlichen Zeilen zu antworten. Ich saß tief in der Arbeit in der „Rose"; sie ist ein großes Stück vorwärts gekommen. Oft aber werde ich noch Ihre Hilfe in Anspruch nehmen müssen, vor Allem hinsichtlich des Schlusses. Wie wär' es, man ließe nach Rosas Tod einen Engelchor anheben. Rose würde nicht wieder zur Rose verwandelt, sondern zum Engel:

„Zu deinen Blumen nicht,
„Zu höherm Licht
„Schwing' dich empor 2c.

Die Steigerung: Rose, Mädchen, Engel scheint mir poetisch und außerdem auf jene Lehre höherer Verwandlungen der Wesen hinzudeuten, der wir ja Alle so gern anhängen. So fiele auch die trockne Reflexion weg, die mir gerade am Schlusse nie behagen wollte. Könnte man sich doch über so etwas aussprechen! Vielleicht verstehen Sie mich, wie ich es meine. In zwölf Zeilen ließe sich wohl die ganze Idee aussprechen. —

— — — — — — — — — — — — — — —

Möchten Sie denn meine Andeutungen nicht übel aufnehmen und mir bald ein Zeichen Ihrer Theilnahme zukommen lassen.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

Nachschrift: Es fällt mir noch Einiges ein. Manche der einzelnen Nummern in der Rose haben die Liedform in der Composition erhalten, würden daher sehr gewinnen, (wenigstens theilweise) wenn sie wiederholt werden könnten. Denselben Text zwei Mal nach einander zu singen, wäre kein guter Behelf. Aber es wird Ihnen freilich schwer werden, zu so abgeschlossenen Stücken noch neue Verse zu erfinden, indeß finden Sie sich vielleicht einmal zu einem Versuch aufgelegt. Diese Nummern sind: Der Elfenchor:

Schwesterlein — in der Menschenbrust —

sodann die ganze Nummer:

Bist du im Wald gewandelt — deine Wunder zu.

Und das Hochzeitslied:

Im Hause des Müllers — schallt Hussah darein.

Freilich müßte nicht allein das Versmaaß, sondern, wenn ich so sagen darf, auch die Interpunktion genau wie die der ersten Verse sein, damit die Wiederholung der Musik passe. Endlich brauche ich noch zu dem Liede: Zwischen grünen Bäumen — Locken, Haar und Brust, einen vierzeiligen Vers, in dem die Beschreibung der idyllisch gelegenen Mühle weiter ausgesponnen sein müßte.

Der Vers: Aber in dem Hause bliebe ganz weg und es schlösse sich der neuen Strophe gleich die an: „Von dem Greis geleitet" ꝛc. Namentlich diese letzte Strophe wünschte ich gern bald zu haben, mit den Wiederholungen der größeren Nummern hat es Zeit.

Zweite Nachschrift. Noch eine Frage und Bitte. Wir treten wahrscheinlich im Juli eine Reise nach London an und ich hätte gern gewünscht, die Rose noch vorher in kleinerem Kreise hier aufzuführen. Sollte es Ihnen nicht möglich sein die Aenderungen und Zusätze, um die ich bat, bis dahin zu vollenden, so müssen wir uns natürlich behelfen, so gut es geht. Aber die andere Frage: Könnten Sie selbst nicht zu dieser Aufführung nach Düsseldorf kommen? Ich würde Ihnen dann den Tag der Aufführung noch genauer melden und wir würden uns sehr freuen, gerade in Ihrer Gegenwart das zarte Kindlein in die Taufe zu heben.

Vielleicht können Sie es möglich machen!

Ihr
ergebener
R. Sch.

77.

An Emanuel Klitzsch.

Düsseldorf, d. 9. August 1851.

Geehrter Freund,

Eben erst von einer größeren Reise zurückgekehrt, beeile ich mich, Ihnen für Ihr letztes briefliches Andenken zu danken. Es thut immer wohl, sich auf seinen Wegen auch in der Ferne von Wohlwollenden begleitet zu sehen, und ich weiß, daß Sie zu der Zahl der letzteren gehören. Ich bin sehr zufrieden in meiner hiesigen Stellung, und wüßte, da sie meine physischen Kräfte auch nicht zu sehr in Anspruch nimmt (dirigiren strengt doch sehr an), kaum eine, die ich mehr wünschte. Auch sonst gedeiht Manches, wie Sie als theilnehmender Freund meines Strebens wissen, und daß ich das Frischgeschaffene mir schnell zu Gehör bringen kann, wenn ich sonst will, ist auch ein großer Vortheil.

Möchten denn auch Sie bald eine Stellung gewinnen, wie Sie sie wünschen und verdienen. Schwer ist's freilich. Ich bin neugierig zu erfahren, worin die Veränderung der Verhältnisse besteht, die Sie in Ihrem Brief erwähnen.

Vergessen Sie auch nicht, mir von Ihren Arbeiten und nicht blos dem Namen nach mitzutheilen.

Hr. Bacc. Kuntzsch hat mir eine große Freude gemacht mit einer neuen Sendung Operpartituren. Grüßen Sie ihn auf das herzlichste; ich danke und schreibe ihm nächstens noch selbst.

Wir waren auf unserer letzten Reise ziemlich weit und haben die Sonnenfinsterniß Angesicht des Montblancs beobachtet. Zwei ganze Tage lang hat uns der ehrwürdige Riese sein Haupt zu sehen vergönnt — ein seltenes Glück! — Auch der Genfer See ist himmlisch. Wie gönnte ich Allen, die ich liebe, nach diesen paradiesischen Gegenden einmal zu kommen! — Auch eine kleine musikalische Aufführung hatten wir im vorigen Monat. Es ist ein Märchen „Der Rose Pilgerfahrt" eines jungen Chemnitzer Poeten, Namens Horn, das ich für Solostimmen, Chor und Pianoforte componirt, in Form und Ausdruck etwas der Peri verwandt, das Ganze nur mehr in's Dörfliche, deutsche gezogen. Es hat einen sehr freundlichen Eindruck gemacht auf die Hörer.

Sonst wollte ich Sie noch auf eine doppelchörige Motette „Verzweifle nicht", bei Whistling erschienen, aufmerksam machen; es sollte mich freuen, Ihr Urtheil darüber zu erfahren.

Das Papier geht zu Ende, obwohl nicht der Stoff. So möchte

ich Sie denn noch bitten, mir recht oft zu schreiben — aus der lieben Heimath, an die ich so oft denke.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

78.

An Moritz Horn.

Düsseldorf, den 29. Septbr. 1851.

Geehrter Herr,

Großen Undanks könnten Sie mich zeihen! Wir haben vor einigen Monaten schon „die Rose" aufgeführt und Sie werden nicht begreifen können, daß ich es Ihnen nicht meldete. Dies ging so zu. Wir haben keinen guten Tenor hier, daher ich einen Kölner Herrn[1]) um Uebernahme der Partie bitten mußte. Dieser schrieb mir aber erst zwei Tage vor dem Tag der Aufführung fest zu, so daß es nicht möglich war, die Nachricht noch bis zu Ihnen gelangen zu lassen. Zwar hätte ich Ihnen nun gleich nach der Aufführung schreiben, über die freundliche Wirkung, die das Stück gemacht, berichten mögen. Wir reisten aber kurz nach der Aufführung auf längere Zeit nach der Schweiz, und später noch auf einige Wochen nach Belgien, so daß der Sommer verstrichen, ohne daß ich meine Schuld abgetragen. Möchte dies Alles mich denn bei Ihnen in etwas entschuldigen.

Was nun die Veröffentlichung der Composition anlangt, so ist es damit noch ziemlich weit aussehend. Ich habe nämlich das Stück ursprünglich nur mit Pianoforte-Begleitung componirt, die mir des zarten Stoffes halber auch vollkommen hinreichend erscheint. Nun bin ich aber doch von Freunden und Bekannten angegangen worden, das Ganze zu instrumentiren. Es wird dadurch die Composition größern Kreisen zugänglich, was nicht zu läugnen ist. Diese Instrumentirung ist aber eine bedeutende Arbeit und ich kann sie schwerlich in kürzerer Zeit als zwei Monaten beendigen; dazu bin ich die nächste Zeit außerdem durch eine Menge Arbeiten in Anspruch genommen. In Summa, ich glaube kaum, daß ich vor Jahres Frist mit der Herausgabe zu Stande komme. Mit einem Verleger habe ich aus diesen Gründen auch noch nicht unter-

1) Der Tenorist Ernst Koch, ehedem in Cöln, jetzt in Stuttgart.

handelt, dies kann Sie aber nicht abhalten, Ihre „Rose“ sobald wie möglich der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Vor allem wichtig scheint mir nun auch, daß Sie den Text, wie er sich für meine Composition gestaltet hat, im Zusammenhange kennen lernen, ich habe ihn deshalb copiren lassen und lege ihn bei. Es ist mir kein Zweifel, daß Sie in einer selbstständigen Ausgabe Ihrer Dichtung in den meisten Stellen dem ursprünglichen Original treu bleiben werden. Jedenfalls wäre es mir sehr interessant das Gedicht, wie Sie es zum Druck bestimmt, noch vor dessen Erscheinen kennen zu lernen.

Bitten möchte ich Sie noch um gelegentliche Rücksendung der beifolgenden Copie des Textes. Ganz in Ordnung ist er auch noch nicht. Doch darüber später.

Haben Sie mir nicht bald wieder etwas Poetisches mitzutheilen. Es sollte mich freuen.

Zum freundlichen Andenken empfohlen
R. Schumann.

79.

An M. Horn.

Düsseldorf, d. 21. Novbr. 1851.

Geehrter Herr,

Von vielen Arbeiten gedrängt, wollte ich Ihnen nur mit wenigen Worten mittheilen, daß ich fleißig an der Rose instrumentirte und bis Ende Januar sie vielleicht mit Orchester aufzuführen gedenke. Die Arbeit macht mir nachträglich noch viel Freude, so sehr ich mich anfangs dagegen scheute. Jedenfalls erfahren Sie den Tag der Aufführung zeitig genug, um, wie ich sehr wünschte, hier sein zu können.

Herrmann und Dorothea [1]) ist ein alter Lieblingsgedanke von mir.

---

1) M. Horn hatte schon einige Zeit vorher Schumann seine Ideen betreffs Bearbeitung der Goethe'schen Dichtung zu einer Oper mitgetheilt. Schumann interessirte sich sehr dafür und schrieb darüber an M. Horn unter dem 8. December 1851: „Wegen Herrmann und Dorothea hab ich meine Gedanken noch nicht sammeln können. Möchten Sie trotzdem darüber nachdenken, ob sich der Stoff so behandeln ließe, daß er einen ganzen Theaterabend ausfüllt, was ich beinahe bezweifle. Keinesfalls dürfte im Singspiel gesprochen werden, womit Sie gewiß einverstanden sind. Das Ganze müßte in der Musik wie Poesie in einfacher, volksthümlich deutscher Weise gehalten werden.

Es sollte mich freuen, wenn Sie den Plan festhielten.“

Halten Sie ihn fest. Sobald Sie ernsthaft an die Arbeit gehen wollen, theilen Sie mir es gefälligst mit, damit ich Ihnen meine Gedanken darüber dann ausführlich sagen kann.

Lieb wäre es mir auch zur Vollendung der Rose den Text, den ich Ihnen sandte, bald wieder zurückzuerhalten, um ihn ganz zu ordnen, da es, Ihre Erlaubniß vorausgesehen, gewiß rathsam erscheint, den Text behufs des Nachlesens in der Aufführung drucken zu lassen.

Verzeihen Sie die Flucht dieser Zeilen, es giebt heute noch viel zu thun.

Recht bald hoffe ich wieder von Ihnen etwas zu hören, auch über Herrmann und Dorothea.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

80.

An M. Horn.

Düsseldorf, den 20. Dzb. 1851.

Geehrtester Herr,

„Spät kommt Ihr — doch Ihr kommt." Ein langwieriges Leiden nervöser Art war leider der Grund des langen Außenbleibens meiner Antwort. Erst seit einigen Wochen geht es mir wieder besser. Was schon längst in Ihren Händen sein müssen, die Rose, nehmen Sie auch jetzt noch freundlich auf. Das Titelblatt ist auch eine Meisterzeichnung [1]), was mich sehr freut.

Aus Herrmann und Dorothea ein Concert-Oratorium zu machen, könnte mir wohl gefallen. Theilen Sie mir vielleicht gelegentlich etwas Näheres mit.

Eine Ouvertüre ist bereits fertig, wie ich Ihnen wohl schrieb.

Ist die Rose schon in Chemnitz aufgeführt? Erfreuen Sie mich bald durch eine Nachricht auch über Ihre neuesten poetischen Arbeiten.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

---

1) Sie ist von Theodor Mintrop.

81.

An Debrois van Bruyck in Wien.

Düsseldorf, den 10. Mai 1852.

Geehrter Herr,

Haben Sie vielen Dank für Ihre mich sehr erfreuende Zuschrift. Aus einem Landesstrich kommend, wo meine Bestrebungen noch wenig Wurzel gefaßt, freute sie mich doppelt. Nur, glaube ich, sagen Sie mir zu hoch Erhebendes und dieß über Jugendarbeiten, wie die Sonaten, deren theilweise Mängel mir nur zu klar sind. In meinen späteren größeren Arbeiten, wie den Symphonien und Chorcompositionen, möchte eine so wohlwollende Anerkennung, wenn auch nicht in ihrem ganzen Umfang, eher gerechtfertigt seyn. Es sollte mich freuen, wenn Sie später auch jene Arbeiten des reiferen Mannesalters kennen lernten und meine Ansicht bestätigen könnten.

Was Sie mir sonst über Wien schreiben, war mir aus eigener Anschauung von früher her bekannt. Und doch zieht es Einen immer wieder dahin, als ob die Geister der geschiedenen großen Meister noch sichtbar wären, als ob es die eigentliche musikalische Heimath Deutschland's wäre. Daher ist es auch nicht unmöglich, daß wir wieder einmal Wien besuchen; ich habe die größte Lust dazu. Aber einige Zeit wird darüber freilich noch vergehen, und vielleicht machen Sie Sich indeß auf, Ihren Plan, den Rhein zu besuchen, auszuführen, wo's guten Wein giebt und, daß ich es sagen darf, auch viel Sinn für gute Musik.

Am liebsten hätte ich auch mündlich mit Ihnen über Sie, über Ihre musikalischen Arbeiten, die Sie mir mitgetheilt, gesprochen. Der Buchstabe ist immer so schwerfällig. Gewöhnen Sie Sich ja — vorausgesetzt, Sie wären anders gewöhnt — Musik frei im Geist zu denken, nicht mit Hülfe des Claviers; nur auf diese Weise erschließen sich die innern Quellen, kommen in immer größerer Klarheit und Reinheit zum Vorschein. Schreiben läßt sich darüber, wie gesagt, nur wenig. Das Wichtigste ist, daß der Musiker sein inneres Ohr klärt.

Möchten Sie mich denn von Ihren musikalischen Lebensplänen, jetzigen und zukünftigen, in Kenntniß erhalten und meiner Sympathie für Ihr Streben sich versichert halten.

Ihr

ergebener

Robert Schumann.

82.

An Debrois v. Bruyck.

Düsseldorf, den 17. Dec. 1852.

Geehrter Herr,

Vielen Dank sage ich Ihnen für Ihre mir sehr erfreulichen Mittheilungen, wie für die Theilnahme, die Sie fortwährend meinen Bestrebungen schenken. Ich bin es gewohnt, bei ersten Bekanntschaften verkannt zu werden; anderseits freue ich mich zu gewahren, wie meine Musik nach und nach tiefere Wurzeln schlägt in Deutschland, wie auch auswärts. Viele Anzeichen erhalte ich davon.

Vom „Nachtlied" wollte ich die Partitur abwarten, ehe ich es dem Dichter zusendete. Sie erscheint in den nächsten Wochen. Der Clavierauszug giebt nur ein schwaches Bild. Es fehlt ihm das nächtliche Colorit, zu dem nur das Orchester die rechten Farben hat.

Noch habe ich zu einer andern Dichtung von Hebbel Musik geschrieben, zur Ballade „Schön Hedwig", aber nicht durchcomponirt, sondern als Declamation mit Begleitung des Pianoforte. Es macht in dieser Weise eine ganz eigenthümliche Wirkung.

Da Sie Sich so theilnehmend nach meinem Befinden erkundigen, so kann ich Ihnen melden, daß es mir seit einiger Zeit bei weitem besser geht, obwohl noch hier und da eine nervöse Reizbarkeit zum Vorschein kömmt, wie ich denn auch in geistigen Arbeiten noch das größte Maaß einhalten muß.

Nach Wien möchte ich gern, wenn sich dort irgendwie ein Dirigentenwirkungskreis vorfände. Dieß hängt aber, wie überall, an tausend Ketten. Der Zufall fügt es oft noch am schnellsten.

So denn genug für heute! Entschuldigen Sie die flüchtigen Zeilen, es erwartet mich heute noch allerhand Arbeit.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

83.

An Friedrich Hebbel in Wien.

Düsseldorf, den 14. März 1853.

Hochgeehrter Herr!

Am liebsten möchte ich dem „Nachtlied“ ein blasendes und streichendes Orchester sammt Chor mit beilegen, damit es den Dichter — womöglich am 18. Abends — mit seinem eigenen Gesange in holde Träume einsingen könnte. So nehmen Sie es denn auch ohne dies in Güte auf! Haben Sie auch Dank für die Freude, die Sie mir durch Ihre Zeilen bereitet, in denen mir jedes Wort theuer ist, wie für den „Michel Angelo“, der in höchst ergötzlicher Schilderung die empfindlichsten Stellen des Kunsttreibens trifft. Wäre es mir vergönnt, Ihnen bald auch einmal persönlich danken zu können für so viele Stunden inniger Erregung, die mir Ihre Dichtungen geschaffen und immer von Neuem wiederschaffen. Fügte es sich auch, daß ich bald Gelegenheit fände, mich musikalisch in Sie zu versenken. Dies möchte denn Beides in Erfüllung gehen.

Sie erkundigen Sich theilnehmend nach meiner Frau; sie läßt Ihre Empfehlungen Ihnen erwiedern. Wollen Sie auch Ihrer Frau Gemahlin unsere verehrungsvollen Grüße bringen. Wir haben, wenn ich es sagen darf, vor Vielen eine hohe Gunst voraus, die nämlich, zwei treffliche Künstlerinnen zur Seite zu haben, die unsern Bestrebungen nicht allein hold sein mögen vor allen Andern, sondern sie auch zurückzuschaffen verstehen. Mit diesem Gedanken, der mich angenehm erfüllt, will ich für heute Abschied nehmen mit der Bitte um ferneres Wohlwollen.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

84.

An Ferdinand Hiller nach Paris.

Lieber Hiller,

Hoffentlich sehen wir uns bald. Wir sind in voller Zurüstung zum Fest; es hat den Anschein, als würde es recht anständig ausfallen.

Ich möchte von Dir wissen, wenn Du hier eintriffst! Die Proben sollen schon Dienstag beginnen. Bist Du vielleicht schon hier? Es ist Dir doch Recht, daß ich das Oratorium und meine Symphonie, Du Alles Andre dirigirst? Am 3. Tage ist auch Hr. Tausch, einiges zu dirigiren aufgefordert worden. Wir haben gestern zum ersten Mal Tisch gerückt. Eine wunderbare Kraft! Denke Dir, ich fragte ihn, wie der Rhythmus der 2 ersten Takte der C-moll-Symphonie wäre! Er zauderte mit der Antwort länger als gewöhnlich — endlich fing er an: 𝄾 ♪♪♪ | 𝅗𝅥 | — aber erst etwas langsam. Wie ich ihm sagte: „aber das Tempo ist schneller, lieber Tisch", beeilte er sich das richtige Tempo anzuschlagen. Auch frug ich ihn, ob er mir die Zahl angeben könne, die ich mir dächte; er gab richtig drei an. Wir waren alle außer uns vor Staunen, wie von Wundern umgeben. Nun genug! Ich war heute noch zu voll davon, um es verschweigen zu können.

Nun, lieber Hiller, so komme denn bald! Ich hoffe, wir leben ein paar fröhliche und auch bedeutende Tage zusammen. Schreibe mir womöglich noch ein paar Zeilen über Deine Ankunft.

Mit vielen Grüßen, auch an Deine Frau, von mir und Klara

Dein Freund
R. Schumann.

Düsseldorf, d. 25. April
1853.

85.

An F. Hiller.

Düsseldorf, d. 29. April 1853.

Lieber Hiller,

Habe Dank für Deinen Brief! Eben da meine Kräfte noch nicht ganz die alten, dachte ich an Theilung der Direktion in der Art, wie ich Dir schrieb. Es sind die Proben, die am meisten anstrengen, und auf diese Weise hätte ich nur am Freitag die anhaltendste, die am Sonnabend nur theilweise zu halten und wäre am Sonntag ganz frei. Ist es Dir also gleich, lieber Hiller, so lassen wir es dabei. Im Uebrigen bin ich nicht die Hauptperson dabei, sondern Du ebensogut, und als Gast und älterer Musikdirektor noch vielmehr.

Unsere magnetischen Experimente haben wir wiederholt. Es ist als wäre man von Wundern umgeben. Wenn Du hier bist, nimmst Du vielleicht auch Theil! Komm denn bald und nimm unsere Glückwünsche zu dem, was Dir in der nächsten Zeit bevorsteht.

Dein Freund
R. Sch.

86.

An Debrois v. Bruyck.

Düsseldorf, den 8. Mai 1853.

Geehrtester Herr,

Die Antwort auf Ihren lieben Brief hat sich etwas verzögert. Ich war in Erwartung der Zusendung von „Schön Hedwig" und da sie eben eingetroffen, säume ich nicht, sie beizulegen mit der Bitte, das zweite Exemplar Hrn. Dr. Hebbel mit hochachtungsvollem Gruß zu übergeben. Es ist eine Art der Composition, wie wohl noch nicht existirt, und so sind wir immer vor Allen den Dichtern zu Dank verbunden, die, neue Wege der Kunst zu versuchen, uns so oft anregen.

Haben Sie auch vielen Dank für alles Theilnahmvolle, was Ihr letzter Brief sonst enthält. Ich wünschte, daß Sie auch meine größeren Orchesterkompositionen zu hören Gelegenheit hätten. Denn wenn ich auch, wie ich wohl sagen kann, in kleineren Formen mit demselben Ernst schaffe, wie in größeren, so giebt es doch noch ein ganz anderes Zusammennehmen der Kräfte, wenn man es mit Massen zu thun hat.

Was Sie mir über Wagner schreiben, hat mich zu hören sehr interessirt. Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavierauszügen beurtheilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnißvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen

herabzusetzen wagt. Doch genug davon. Die Zukunft wird auch über dieses richten.

Sehr freuen sollte es mich, von Ihren neuen Compositionen bald etwas kennen zu lernen. Vergessen Sie nicht, mir bald davon mitzutheilen. Bestrebungen Jüngerer zu folgen, ist mir immer eine große Freude. So, wenn Sie vielleicht etwas von ihm kennen sollten, denen von Th. Kirchner, den ich schon als achtjährigen Burschen kannte und der viel verhieß. Er hat vor Kurzem zwei Hefte Clavierstücke (auch viele Lieder) erscheinen lassen, die mir zu den genialsten der jüngeren Componisten zu gehören scheinen. — Nun genug für heute. Es beginnt eine Woche schwerer Arbeit für mich — die Musikfestwoche; es ist aber viel Freude dabei.

Leben Sie wohl und schreiben mir bald wieder.

R. Schumann.

87.

An Strackerjan in Oldenburg.

Geehrtester Herr,

Entschuldigen Sie vor Allem die verspätete Antwort! Noten- und Buchstabenschrift wollen sich oft nicht vereinigen lassen. Dann hoffte ich Sie vielleicht auch zum Musikfest hier zu begrüßen, wie denn auch während der Vorbereitungen zum Fest sich eine Unzahl Arbeiten angehäuft hatten, die später beseitigt werden mußten.

Mit Freude habe ich gelesen, was Sie mir über Ihre Wirksamkeit mittheilen. Das sind die besten Kunst- und Künstlerfreunde, die eben nicht allein Worte machen, sondern etwas thun. Ich wünschte manchmal Siegfried's Tarnkappe zu haben, um Ihren Musikaufführungen unsichtbar zuhören zu können.

Die Zusammenstellung der dramatischen Aufführung, die Sie vorhaben, gefällt mir sehr wohl. Der Ausdruck „Kunstwerk der Zukunft" ist eigentlich ein Widerspruch in adjecto; denn wollten wir lauter „Zukunftswerke" machen, so wäre es mit der Gegenwart ganz aus. Das beste „Zukunftswerk" ist eben das Musterwerk. Dies beiläufig. Daß ich Ihnen mit Vergnügen die Partitur zu den Scenen aus Genoveva überlasse, brauche ich Ihnen wohl nicht zu versichern. Kann ich Ihnen

in ähnlicher Weise für andre Werke mit Partitur und Stimmen behülflich sein, so werde ich immer dazu bereit sein.

Für die Concertaufführung würde es gut sein, wenn im Schluß des Doppelchores N. 5 das Diminuendo wegfiele und der ganze Chor bis zum Schluß in Kraft bliebe. Der Abschluß würde der erste Tact der 41. Seite des Clavierauszuges mit einer Fermate sein, der freilich anders instrumentirt werden müßte. Aber es wird wohl noch einige Zeit bis zur Aufführung dauern, wo ich Sie dann um genauere Mittheilung bitte.

Von andern jetzt von mir erschienenen Chorwerken wünschte ich, daß Sie sich das „Nachtlied“ und die Ballade: „Vom Königssohn“ ansähen. Das erstere ist kürzer, erfordert aber ein eindringendes Eingehen von Seiten des Chor's. Anders der „Königssohn“, dessen Chöre mehr breit und massenhaft angelegt sind.

Mit Bedauern habe ich von Ihrem öftern Unwohlsein gelesen, das hoffentlich jetzt ganz gehoben sein wird. Auch ich fühle mich noch nicht in meiner vollen Kraft und muß noch alle anstrengende größere Arbeiten meiden.

So sage ich denn Ihnen, geehrter und theurer Herr, für heute Lebewohl, und rächen Sie sich für mein längeres Schweigen nicht durch ein eben so langes.

Düsseldorf,
den 24. Juli 1853.

Ihr ergebener
R. Schumann.

88.

An Debrois v. Bruyck.

Düsseldorf, den 26. Juli 1853.

Geehrter Herr,

Sie erhalten hier Ihre Compositionen zurück. Vieles möchte ich Ihnen im Detail darüber sagen, aber die Feder ist dazu zu schwerfällig. Es hat mich gefreut, wie Sie seit den ersten Compositionen, die ich von Ihnen sah, an Gewandtheit und Beherrschung der Harmonie und Form gewonnen haben.

Der „Haideknabe“ scheint mir gar zu schaurig, ein Nachtgemälde, das dem Gedicht nach, freilich keinen Wechsel von Schatten und Licht

gestattete. Von den Gesängen muthet mich das „Liebe mich" besonders an; es hat eine sehr innige Melodie. Nur die drei letzten Takte haben, wenn ich so sagen darf, etwas Rococoartiges, was mit leichter Mühe wegzubringen wäre. Dann gefällt mir auch das „Ich und Du" sehr bis auf einige Verdopplungsintervalle in der Begleitung, die gleichfalls leicht zu ändern sind . . . .

Es sollte mich freuen, auch von den anderen Compositionen, die Sie mir nennen, kennen zu lernen, namentlich die Ouvertüre. Haben Sie Gelegenheit, solche Instrumentalwerke in Wien aufführen zu lassen? Oder fällt dies schwer? Kennen Sie vielleicht Kapellmeister Stegmaier? Er ist ein älterer Bekannter von mir, ein sehr routinirter Musiker, dem ich in früherer Zeit manche praktische Belehrung zu danken habe. Ich kenne seine gegenwärtige Stellung nicht genau. Sollten Sie aber glauben, daß er Ihnen zur Aufführung Ihrer Ouvertüre behülflich sein könne, so bin ich gern bereit, dieß zu vermitteln.

Lassen Sie denn bald wieder von sich hören, auch von Ihren Entschlüssen für die Zukunft, und seien Sie meines herzlichen Antheils gewiß.

Ihr

ergebener
R. Schumann.

89.

An Stracerjan.

Düsseldorf, den 28. Oct. 1853.

Entschuldigen Sie, verehrter Herr und Freund, daß ich so lange mit der Antwort gezögert. Eine Masse von Berufs- und andern Geschäften machte es unmöglich, und noch im Augenblick ist sie nicht gemindert, so daß ich auch heute nur das Wichtigste berühren kann.

Ihre Idee, aus der Genoveva Einiges aufzuführen, freut mich sehr. Den Gedanken, den Doppelchor forte zu schließen, habe ich wieder aufgegeben. Das Diminuendo liegt einmal in der ganzen Empfindung, wie in der Instrumentation, und schließt, die Bemerkung in dem Texte, daß die Krieger abziehen, vorausgesetzt, so gewiß viel wirkungsvoller. Die Schlußtacte habe ich beigefügt.

Was den Königssohn anlangt, so kann ich Ihnen leider jetzt nicht

damit dienen. Partitur und Orchesterstimmen sind noch in Arbeit. Nur der Clavierauszug und die Chorstimmen erschienen bis jetzt. Eine Aufführung am Clavier wäre also das einzig Mögliche.

Sehr fleißig war ich in der letzten Zeit. So ist eine Ouvertüre zu Faust entstanden, der Schlußstein zu einer größeren Scenenreihe aus Faust, — ein Concertallegro f. Pfrte. mit Orchester —, drei Sonaten für die Jugend — ein Cyclus vierhändiger Tänze, „Kinderball“ geheißen, ein Concert für Violine mit Orchester, eine Phantasie desgl., die gestern Joachim in ganz bezaubernder Weise im Concert spielte. Auch ist jetzt ein junger Mann hier, aus Hamburg, Namens Johannes Brahms, von so genialer Kraft, daß er mir alle jüngern Künstler bei weitem zu überstrahlen scheint, und von dessen wunderbaren Werken (namentlich auch Liedern) gewiß bald auch zu Ihnen dringen wird.

So sende ich Ihnen heute noch viele Grüße und Bitten, mir bald wieder neue Briefe zu schicken, die mich immer erfreuen.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

90.

An Debrois v. Bruyck.

Düsseldorf, den 18. Nov. 1853.

Geehrter Herr,

Sie erhalten hier etwas beigeschlossen, das Sie als Zeichen meiner Theilnahme an Ihrem Kunststreben in Wort und Ton betrachten mögen. Sie haben gewissermaßen auch Schuld an der Composition des „Haideknaben“, denn ohne die Ihrige wäre sie mir vielleicht als musikalisch behandlungsfähig entgangen.

Das andere Exemplar wollen Sie Dr. Hebbel in meinem Namen mit vielen Grüßen übergeben.

Es ist vielleicht bald eine Zeit nahe, wo wir uns persönlich näher kommen werden. Wir wollen uns den übernächsten Winter (von 54 zu 55) frei machen und gedenken auch eine Zeit lang in Wien zu bleiben. Die kleinstädtischen Verhältnisse sagen uns nicht mehr zu; es wiederholt sich Alles wie im Kreise; auch sind die Mittel und Kräfte immer dieselben. Da wollen wir uns denn befreien und

einmal andere Luft einathmen. Liegt auch noch ein ziemlicher Zeitraum dazwischen, so wollte ich Ihnen doch auch unser Vorhaben nicht verschweigen, natürlich mit der Bitte, erst, wenn es sich fest entschieden hat, davon gegen Dritte zu sprechen.

Lange habe ich nichts von Ihnen vernommen; theilen Sie mir von Ihrem Leben und Streben mit, von letzterem vielleicht in lebendigen Gebilden; das ist das Beste.

Ich war in den letzten Monaten sehr fleißig und hoffe, daß davon auch bis zu Ihnen dringen wird. Sind Ihnen vielleicht die vierhändigen Ballszenen zu Gesicht gekommen, dann die Musik zu Manfred und die Sonate in D-moll für Violine und Pfte.? Meine Musik verbreitet sich mehr und mehr, auch im Ausland, namentlich Holland und England, und das zu sehen, freut immer den Künstler. Denn nicht das Lob erhebet ihn, sondern die Freude, daß, was er empfunden, harmonisch aus Menschenherzen zurückklingt.

So denn genug für heute und lassen Sie bald von sich hören!

R. Sch.

91.

An Strackerjan.

Geehrter Herr und Freund,

Die Zeit, wo ich Ihnen nicht schrieb, war eine sehr bewegte. Wir hatten eine Musikfahrt nach den Niederlanden unternommen, die vom Anfang bis zum Schluß von guten Glücksgenien begleitet war. In allen Städten wurden wir mit Freuden, ja mit viel Ehren bewillkommnet. Ich habe zu meiner Verwunderung gesehen, wie meine Musik in Holland beinahe heimischer ist, als im Vaterland. Ueberall waren große Aufführungen der Symphonien, gerade der schwierigsten, der 2. und 3., im Haag auch mir die Rose vorbereitet. Ich könnte Ihnen eine bogenlange Reisebeschreibung darüber machen, — wollte Ihnen aber wenigstens das Hauptsächlichste mittheilen, da ich weiß, welchen freundlichen Antheil Sie an unsern Geschicken nehmen.

Hier zurückgekommen, erwartete mich eine andere bedeutende Arbeit, diesmal eine literarische. Ich war zum Entschluß gekommen, meine frühern musikalisch-literarischen Aufsätze zu überarbeiten und, von einem sehr anständigen Leipziger Verleger dazu angespornt, sie

zum Druck vorzubereiten, wie sie denn bis zur Ostermesse in vier Bänden erscheinen werden. Es macht mir Freude zu bemerken, daß ich in der langen Zeit, seit über zwanzig Jahren, von den damals ausgesprochenen Ansichten fast gar nicht abgewichen bin. Ich hoffe, daß ich Ihnen diesmal von einer ganz neuen Seite bekannt werde.

Mit vielem Interesse habe ich gelesen, was Sie mir über Ihr musikalisches Wirken schreiben. Könnte ich doch manchmal, in einen unsichtbaren Faustmantel gehüllt, Ihren Aufführungen beiwohnen.

Daß Sie das Nachtlied mit Orchester hören möchten, wünschte ich. Das giebt erst das rechte Licht. Es freut mich, daß es Ihnen zusagt. Dem Stücke habe ich immer mit besonderer Liebe angehangen. Kennen Sie eine Motette (Adventlied von Rückert) von mir?

In der letzten Zeit habe ich eine neue Sonate für Violine und Pianoforte, dann ein Heft Romanzen für Violoncell und Pfte., und eines für Clavier allein „Gesänge der Frühe" geheißen, beendigt. Könnten Sie sich doch auch in einen Faustmantel hüllen und solche Stücke manchmal von meiner Frau hören! —

Wir sind wieder in Vorbereitungen zu einem Ausflug — nach Hannover, wo die „Peri" aufgeführt wird, zu deren Direction man mich invitirt hat, und von da nach Frankfurt a/M., von woher auch eine Einladung zur Aufführung meiner 4. Symphonie gekommen ist. In Hannover treffen wir Joachim und Brahms, zwei sehr geniale Burschen.

So scheide ich denn heute von Ihnen, mit der Bitte, mich bald mit einem Briefe wieder zu erfreuen, die auch meine Frau immer mit besonderer Theilnahme liest. Denn meine Freunde sind auch ihre.

(13)
D. den 17. Januar
1854.

Leben Sie wohl!
R. Schumann.

Verzeichniß

der

veröffentlichten Werke R. Schumann's.

I. Claviercompositionen.

1. Für Clavier zu zwei Händen.

2. Für Clavier zu vier Händen.

3. Für zwei Claviere.

4. Für Clavier mit Begleitung von verschiedenen Instrumenten.

II. Claviercompositionen mit Orchesterbegleitung.

III. Compositionen für Streichinstrumente.

IV. Concertstücke für verschiedene Instrumente und Orchester.

V. Orchestercompositionen.

VI. Orgelcompositionen.

VII. Gesangscompositionen.

1. Gesangscompositionen für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.

2. Gesangscompositionen für zwei und mehrere Stimmen mit Clavierbegleitung.

1) Diese Gesänge wurden 1852 componirt.
2) Diese Lieder entstanden im Jahre 1853.

3. Gesangscompositionen mit Instrumentalbegleitung oder ganzem Orchester.

4. Gesangscompositionen für Männerstimmen ohne Begleitung.

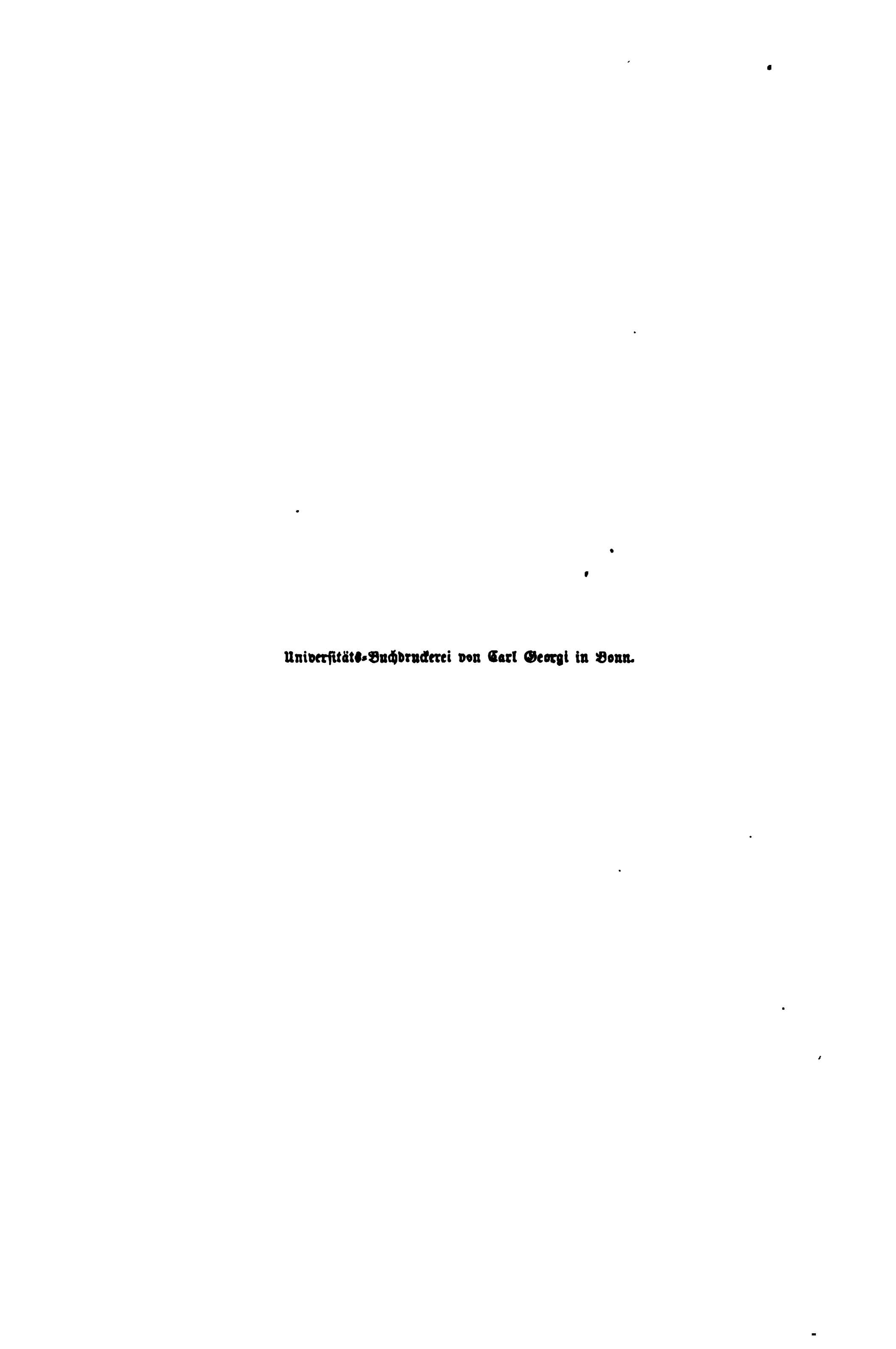
5. Gesangscompositionen für gemischten Chor ohne Begleitung.

1) Die in op. 145 und 146 enthaltenen Gesänge wurden 1849 componirt. Vergl. d. Anmerk. S. 236 u. 237.

VIII. Compositionen mit Deklamation.

IX. Compositionen ohne Opuszahl.

1) Entstand im Jahre 1840.



Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.